6. Bifurcação de Caminhos

Roma e Bizâncio: Séculos V a XIII



86. Uma basílica cristã primitiva: Santo Apolinário "in classe", Ravena. *Construída por volta de 530 d.C.*

QUANDO, NO ANO DE 311 D.C o Imperador Constantino estabeleceu a Igreja Cristã como um poder no Estado, os problemas com que se defrontou foram enormes. Durante os períodos de perseguição não tinha havido necessidade nem, de fato, possibilidade de construir lugares públicos de culto. As igrejas e salas de reunião que existiam eram pequenas e de aspecto insignificante. Mas, uma vez que a Igreja se tornara o poder supremo no reino, todo o seu relacionamento com a arte teria que ser reexaminado. Os lugares de culto não podiam adotar por modelo os antigos templos, já que sua função era inteiramente diferente. O interior do templo era, usualmente, apenas um pequeno sacrário para a estátua de um deus. As procissões e os sacrifícios tinham lugar do lado de fora. A igreja, por sua vez, tinha que encontrar espaço para toda a congregação que se reunia para o serviço religioso, quando o padre recitava a missa no altar-mor ou proferia seu sermão. Assim, aconteceu que as igrejas não foram modeladas pelos templos pagãos, mas pelo tipo de vastos salões de reunião que nos templos clássicos eram conhecidos pelo nome de "basílicas", o que significa aproximadamente "salões reais". Esses edifícios eram usualmente mercados cobertos e recintos para audiências públicas dos tribunais de justiça; consistiam principalmente em vastos salões oblongos, com compartimentos mais estreitos e mais baixos ao correr dos lados mais compridos, divididos do corpo central por colunatas. Na extremidade havia freqüentemente espaço para um estrado semicircular (ou abside), onde o presidente da reunião, ou o juiz, podia tomar assento. A mãe do Imperador Constantino erigiu uma dessas basílicas para servir de igreja e por isso o termo foi instituído e oficializado para as igrejas desse tipo. O nicho semicircular, ou abside, seria usado para o altar-mor, para o qual os olhos dos fiéis eram dirigidos. Essa parte do edifício, onde se situava o altar, passou a ser conhecida como o coro. O espaço central entre as colunatas, onde a congregação se reunia, seria mais tarde conhecida como a nave, que realmente significava "navio", ao passo que os compartimentos laterais receberam o nome de alas, o que quer dizer "asas". Na maioria das basílicas, a espaçosa nave era simplesmente coberta por um teto de madeira com vigas visíveis. As alas tinham com freqüência um teto plano. As colunas, que separavam a nave das alas, eram muitas vezes suntuosamente decoradas. Nenhuma das mais antigas basílicas permaneceu inalterada, mas, apesar das alterações e renovações feitas no transcurso dos 1.500 anos desde essa época, ainda podemos formar uma idéia do aspecto geral dessas construções (fig. 86).

A questão de como decorar essas basílicas foi muito mais difícil e séria, porque a questão da imagem e seu uso na religião surgiu de novo e causou disputas muito violentas. Num ponto quase todos os primeiros cristãos concordavam: não devia haver estátuas na Casa do Senhor. As estátuas pareciam-se demais com aquelas imagens esculpidas de ídolos pagãos que a Bíblia condenava. Colocar uma figura de Deus ou de um de Seus santos no altar parecia inteiramente fora de questão. Pois como os míseros pagãos que tinham se convertido recentemente à nova fé apreenderiam a diferença entre suas antigas crenças e a nova mensagem, se vissem tais

estátuas nas igrejas? Poderiam facilmente pensar que uma estátua "representa" realmente Deus, tal como pensavam antes que uma estátua de Fídias representa Zeus. Assim, eram capazes de achar até mais difícil compreender a mensagem do Deus Todo-Poderoso, Invisível e Uno, a cuja semelhança tinham sido feitos. Mas, embora todos os cristãos devotos pusessem objeções às grandes estátuas copiadas da vida real, suas idéias sobre pinturas diferiam bastante. Alguns as consideravam úteis porque ajudavam a congregação a recordar os ensinamentos que haviam recebido e mantinham viva a memória desses episódios sagrados. Esse ponto de vista foi principalmente adotado na parte latina, ocidental, do Império Romano. O Papa Gregório, o Grande, que viveu no final do século VI D.C., seguiu essa orientação. Lembrou àqueles que eram contra todas as pinturas que muitos membros da Igreja não podiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para crianças. Disse ele: "A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz para os que sabem ler".

Foi de uma importância imensa para a história da arte que uma tão grande autoridade tenha acudido em favor da pintura. Sua sentença seria repetidamente citada sempre que as pessoas atacavam o uso de imagens nas igrejas. Mas é claro que o tipo de arte que foi assim admitido era de uma espécie algo restrita. Para que o propósito expresso por Gregório I fosse servido, a história tinha que ser contada da maneira mais clara e simples possível, e tudo o que pudesse desviar a atenção dessa finalidade principal e sagrada deveria ser omitido. No começo, os artistas ainda usaram os métodos narrativos que tinham sido desenvolvidos pela arte romana, mas, gradualmente, passaram a concentrar-se cada vez mais no que era estritamente essencial. A fig. 87 mostra-nos uma obra em que esses princípios foram aplicados com a maior consistência. Provém de uma basílica de Ravena, então, por volta de 500 d.C, um grande porto de mar e a capital da costa leste da Itália. Ilustra a história do Evangelho em que o Cristo alimentou cinco mil pessoas com cinco pães e cinco peixes. Um artista helenístico teria aproveitado a oportunidade para retratar uma grande multidão numa cena alegre e espetacular. Mas o mestre dos novos tempos escolheu um método muito diferente. Sua obra não é uma pintura feita de ágeis pinceladas; é um mosaico, laboriosamente reunido, de cubos de pedra ou vidro que produzem profundidade, cores cheias, e conferem ao interior da igreja, coberto de tais mosaicos, um aspecto de solene esplendor. O modo como a história é contada mostra ao espectador que algo de milagroso e sagrado está acontecendo. O fundo é composto de fragmentos de vidro dourado e, sobre esse fundo de ouro, nenhuma cena natural ou realista é representada. A figura imóvel e serena do Cristo ocupa o centro do quadro. Não é o nosso conhecido Cristo barbudo, mas o jovem claro e de longa cabeleira que viveu na imaginação dos primeiros cristãos. Tem um manto púrpura e estende seus braços num gesto de bênção para ambos os lados, onde se encontram dois apóstolos que Lhe oferecem os pães e os peixes a fim de que o milagre se consume. Carregam o alimento com as mãos cobertas, como os súditos que rendem tributo a seus senhores costumavam fazer nessa época. De fato, a cena parece uma cerimônia solene. Vemos que o artista atribuiu uma profunda significação ao que representou. Para ele, o que acontecera algumas centenas de anos antes na Palestina não era apenas um estranho milagre. Era o símbolo e o testemunho do poder inabalável do Cristo, consubstanciados na Igreja. Isso explica, ou ajuda a explicar, o modo como Cristo olha fixamente para o espectador: é a ele que o Cristo alimentará.

Ã primeira vista, essa pintura parece rígida e fria. Nada tem da mestria de movimento e expressão que era o orgulho da arte grega e que persistiu até à era romana. A maneira como as figuras estão plantadas em rigorosa vista frontal pode até lembrar-nos certos desenhos infantis. No entanto, o artista devia estar muito familiarizado com a arte grega. Sabia perfeitamente como enrolar um manto em torno do corpo, de modo que as principais articulações permanecessem visíveis através das pregas. Sabia como misturar pedras de diferentes tons em seu mosaico para transmitir as cores de carne ou de rochas. Marcou as sombras no chão e não teve dificuldade alguma em representar o escorço. Se o quadro nos parece algo primitivo, deve ser porque o artista quis deliberadamente que ele fosse simples. As idéias egípcias sobre a importância da clareza na representação de todos os objetos tinham retornado com grande força, por causa da ênfase que a Igreja dava à clareza. Mas as formas que os artistas usaram nessa nova tentativa não eram as formas simples de arte primitiva, mas as formas desenvolvidas da pintura grega. Assim, a arte cristã da Idade Média tornou-se uma curiosa mistura de métodos primitivos e sofisticados. O poder de observação da natureza, a cujo despertar assistimos na Grécia, por volta de 500 a.C, voltou a adormecer por volta de 500 d.C. Os artistas deixaram de cotejar suas fórmulas com a realidade. Não mais se dispunham a fazer descobertas sobre o modo de representar o corpo ou de criar a ilusão de profundidade. Mas as descobertas que tinham sido feitas nunca se perderam. A arte greco-romana forneceu um



87. O Milagre dos Pães e dos Peixes. *Mosaico da Basílica de Santo Apolinário, o Novo, Ravena, cerca de 520 d.C.*

imenso repertório de figuras em pé, sentadas, curvadas ou caindo. Todos esses tipos poderiam ser comprovadamente úteis para contar uma história e assim é que foram assiduamente copiadas e adaptadas sempre a novos contextos. Mas a finalidade de seu uso era agora tão radicalmente diversa que não nos pode surpreender o fato de, superficialmente, as pinturas revelarem pouco de sua origem clássica.

Essa questão da finalidade apropriada da arte em igrejas provou ser de imensa importância para toda a história da Europa. Pois constituiu uma das principais questões que levaram as regiões orientais, de fala grega, do Império Romano, cuja capital era Bizâncio ou Constantinopla, a recusarem a chefia do Papa latino. Uma parte era contra todas as imagens de natureza religiosa. Eram os chamados iconoclastas, ou "destruidores de imagens". Em 745, levaram a melhor e toda a arte religiosa foi proibida na Igreja orienta). Mas seus adversários estavam ainda menos de acordo com as idéias do Papa Gregório. Para eles, as imagens não eram apenas úteis — eram sagradas. Os argumentos com que procuraram justificar esse ponto de vista eram tão sutis quanto os usados pela outra parte: "Se Deus, em sua misericórdia, pôde decidir revelar-Se aos olhos dos mortais na natureza humana do Cristo", argumentavam eles, "por que não estaria Ele também disposto a manifestar-se em imagens visíveis? Não adoramos essas imagens em si mesmas, como fizeram os pagãos. Adoramos Deus e os Santos através de suas imagens e para além delas." Seja o que for que pensamos sobre a lógica dessa tese. a sua importância para a história da arte foi tremenda. Pois quando esse partido retornou ao poder, após um século de repressão, as pinturas numa igreja não mais puderam ser encaradas como meras ilustrações para uso daqueles que não sabiam ler. Eram vistas como reflexos misteriosos do mundo sobrenatural. Portanto, a Igreja oriental não pôde continuar permitindo ao artista que seguisse a sua fantasia na criação dessas obras. Por certo, não era qualquer bela pintura de uma mãe com seu filho pequeno que poderia ser aceita como verdadeira imagem sacra ou "ícone" da Mãe de Deus, mas apenas aqueles tipos consagrados por uma tradição de séculos.

Assim, os bizantinos passaram a insistir quase tão rigorosamente quanto os egípcios na observância das tradições. Mas essa questão tinha dois aspectos diametralmente opostos. Ao exigir dos artistas que pintavam imagens sagradas que respeitassem estritamente os modelos antigos, a Igreja Bizantina ajudou a preservar as idéias e realizações da arte grega nos tipos usados para roupagens, faces ou gestos. Se observarmos um retábulo bizantino da Santa Virgem, como o da fig. 88, talvez nos pareça muito distante das realizações da arte grega. No entanto, o modo como as pregas do manto se desdobram em torno do corpo e irradiam em redor dos cotovelos e joelhos, o método de modelar a face e as mãos acentuando as sombras, e mesmo a amplidão circular do próprio trono da Virgem, teriam sido impossíveis sem as conquistas da pintura grega e helenística. Apesar de uma certa rigidez, a arte bizantina manteve-se, portanto, mais próxima da natureza do que a arte do Ocidente em períodos subseqüentes. Por outro lado, a ênfase sobre a tradição e a necessidade de respeitar certos modos permitidos de representar o Cristo ou a Virgem tornaram difícil aos artistas bizantinos desenvolverem seus dotes pessoais. Mas esse conservantismo desenvolveu-se apenas gradualmente e é um erro imaginar que os artistas do período não tinham qualquer amplitude criativa. Foram eles, de fato, que transformaram as simples ilustrações da arte cristã primitiva em grandes ciclos de grandes e solenes imagens que dominam o interior das igrejas bizantinas. Se observarmos os mosaicos feitos por esses artistas gregos nos Bálcãs e na Itália, durante a Idade Média, vemos que esse império oriental tinha conseguido, de fato, ressuscitar algo da grandeza e majestade da antiga arte oriental e usá-la para glorificação do Cristo e Seu poder. A fig. 89 dá uma idéia de como essa arte podia ser impressionante. Mostra a abside da igreja de Monreale, na Sicília, que foi decorada por artífices bizantinos pouco antes de 1190. A própria Sicília pertencia à Igreja Ocidental ou Latina, o que explica o fato de entre os Santos dispostos de cada lado da janela encontrarmos uma das mais antigas representações de S. Tomás Becket, as notícias de cujo assassinato, uns vinte anos antes, tinham ressoado por toda a Europa. Mas, pondo de lado a sua seleção de santos, os artistas mantiveram-se próximos de sua tradição bizantina nativa. Os fiéis reunidos na igreja ver-se-iam face a face com a majestosa figura do Cristo, representado como o Senhor do Universo, Sua mão direita erguida no gesto de bênção. Por baixo está a Virgem, entronizada como Imperatriz e ladeada por dois arcanjos e a fila solene de santos.

Imagens como estas, olhando-nos desde o alto de paredes douradas e refulgentes, poderiam ser símbolos tão perfeitos da Verdade Sagrada que nem parecia haver necessidade alguma de nos desviarmos delas. Assim, elas continuaram dominando em todos os países governados pela Igreja Oriental. As imagens sacras ou "ícones" dos russos ainda refletem essas grandes criações dos artistas bizantinos.



88. Nossa Senhora no trono com o Menino. *Provavelmente pintado em Constantinopla, cerca de 1280. Washington, D.C., National Gallery of Art (Coleção Mellon)*



89. Cristo como Soberano do Universo, a Virgem e o Menino, e Santos. *Mosaicos por artistas bizantinos na abside da Catedral de Monreale, Sicília, cerca de 1190.*

90. Iconoclasta bizantino apagando com cal uma imagem de Cristo. *Do Saltério de Chludow, um manuscrito bizantino pintado por volta de 900 d.C. Moscou, Museu Histórico*



7. Olhando para o Oriente

Islã, China: Séculos II a XIII, d.C.



91. Um palácio islâmico: o Pátio dos Leões no Alhambra de Granada (Espanha). *Construído em 1377*

ANTES DE VOLTARMOS ao mundo ocidental e nos ocuparmos da história da arte na Europa, devemos pelo menos dar uma olhada ao que aconteceu em outras partes do mundo durante esses séculos de efervescência. É interessante ver como duas outras grandes religiões reagiram à questão das imagens, que tanto absorveu os espíritos do mundo ocidental. A religião do Oriente Médio, que levou tudo de roldão à sua frente nos séculos VII e VIII da era cristã, a religião dos conquistadores maometanos da Pérsia. Mesopotâmia, Egito, África do Norte e Espanha, era ainda mais rigorosa nessa matéria do que o

Cristianismo jamais fora. A realização de imagens era terminantemente proibida. Mas a arte como tal não pode ser tão facilmente suprimida, e os artífices do Oriente, a quem não era permitido representar seres humanos, deixaram sua imaginação jogar com padrões e formas. Criaram as mais rendilhadas e sutis ornamentações conhecidas como arabescos. £ uma experiência inesquecível caminhar pelos pátios e salões do Alhambra (fig. 91) e admirar a inexaurível variedade desses padrões decorativos. Mesmo fora dos domínios islâmicos, o mundo familiarizou-se com essas invenções através dos tapeies orientais (fig. 95). Em última análise, podemos dever seus padrões sutis e exuberantes esquemas cromáticos a Maomé, que desviou o espírito do artista dos objetos do mundo real para esse mundo onírico de linhas e cores. Seitas subseqüentes entre os maometanos foram menos rigorosas em sua interpretação da proibição de imagens. Permitiram a pintura de figuras e ilustrações, desde que não tivessem relação com a religião. A ilustração de romances, histórias e fábulas, feita na Pérsia a partir do século XIV e mais tarde, também na índia sob os governantes maometanos (mongóis), mostra como os artistas dessas terras tinham aprendido muito com a disciplina que os confinara ao desenho de padrões abstratos. A cena de luar num jardim (fig. 96), inspirada num romance persa do século XV, é um perfeito exemplo dessa maravilhosa habilidade. Lembra um tapete que, de algum modo, tivesse recebido vida num mundo encantado. Existe um pouco de ilusão de realidade, tal como na arte bizantina. Não há escorço nem tentativa alguma de mostrar um jogo de luz e sombra, ou a estrutura do corpo. As figuras e plantas têm um ar de terem sido recortadas de papel colorido e distribuídas pela página para formar um perfeito padrão. Mas, por causa disso, a ilustração ajusta-se ainda melhor ao livro do que seria o caso se o artista tivesse desejado criar a ilusão de uma cena real. Podemos ler essa página quase como lemos um texto. Podemos erguer os olhos do herói, que está de braços, cruza dos no canto direito, para a heroína, que se aproxima dele, e podemos deixar nossa imaginação vaguear pelo jardim encantado, banhado Delo luar, sem que a vista jamais se canse.



92. Uma recepção. *Detalhe de um relevo do túmulo de Wu-liang-ts, na província de Xantum (China), cerca de 150 d.C.*

O impacto da religião sobre a arte foi ainda mais forte na China. Sabemos pouco acerca dos primórdios da arte chinesa, exceto o fato de os chineses terem sido muito eficientes na arte de fundir o bronze desde data remota, e de alguns dos vasos de bronze usados nos templos antigos remontarem ao primeiro milênio antes de Cristo — alguns dizem que ainda antes disso. Os nossos anais da pintura e escultura chinesa, entretanto, não são tão antigos. Nos séculos imediatamente anteriores e posteriores a Cristo, os chineses adotaram costumes fúnebres que eram, em certa medida, uma reminiscência dos egípcios; e, nessas câmaras funerárias, tal como nas egípcias, existem numerosas cenas que refletem a vida e os hábitos desses tempos longínquos (fig. 92). Nessa época, muito do que chamamos tipicamente chinês em arte já se desenvolvera. Os artistas eram menos aficionados das rígidas formas angulares do que os egípcios, e preferiam as curvas sinuosas. Quando um artista chinês tinha que representar um cavalo curveteando, ele parecia concatená-lo a partir de uma série de formas redondas. Podemos observar o mesmo na escultura chinesa, que parece sempre enrolar-se e colear sem que, no entanto, perca sua solidez e firmeza (fig. 93).

Alguns dos grandes mestres da China parecem ter tido uma concepção do valor da arte semelhante à sustentada pelo Papa Gregório, o Grande. Eles concebiam a arte como um meio de recordar ao povo os grandes exemplos de virtude nas eras douradas do passado. Um dos primeiros rolos chineses ilustrados que foram preservados é uma coleção de grandes exemplos de senhoras virtuosas, escritos no espírito de Confúcio. Consta que remontam ao pintor Ku K'ai-chi, que viveu no século IV d.C. A ilustração (fig. 94) mostra um marido acusando injustamente a esposa, e possui toda a dignidade e graça que associamos à arte chinesa. É tão clara em seus gestos e disposição quanto se poderia esperar de uma ilustração que

também pretende expor uma lição de forma transparente. Mostra, além disso, que o artista chinês dominara a difícil arte de representar o movimento. Nada existe de rigidez nessa



93. Leão alado, na estrada para o túmulo do Príncipe Hsiao Hsiu, perto de Nanquim, *construído pouco* depois de 500 d.C.



94. Marido repreendendo a esposa. *Detalhe de um rolo de seda, provavelmente uma velha cópia de um trabalho de* KU KAI-CHI, *que morreu em 406 d.C. Londres, Museu Britânico*

obra chinesa primitiva, porque a predileção por linhas ondulantes insufla uma sensação de movimento em todo o quadro.

Entretanto, o mais importante impulso à arte chinesa deu-se provavelmente através de ainda outra influência religiosa: a do Budismo. Os monges e ascetas do círculo do Buda eram freqüentemente representados em estátuas de um surpreendente realismo (fig. 97). Uma vez mais, observamos os contornos curvos no formato das orelhas, lábios e faces, mas sem distorcer as formas reais; apenas as fundem num todo. Sentimos que tal trabalho não é fortuito e que tudo se encontra em seu lugar, contribuindo para o efeito global. O velho princípio das máscaras primitivas (fig. 25) presta seu serviço, mesmo numa representação tão convincente de um rosto.

O Budismo influenciou a arte chinesa não só fornecendo aos artistas novas tarefas, mas introduzindo uma abordagem inteiramente nova da pintura, uma reverência pela realização do

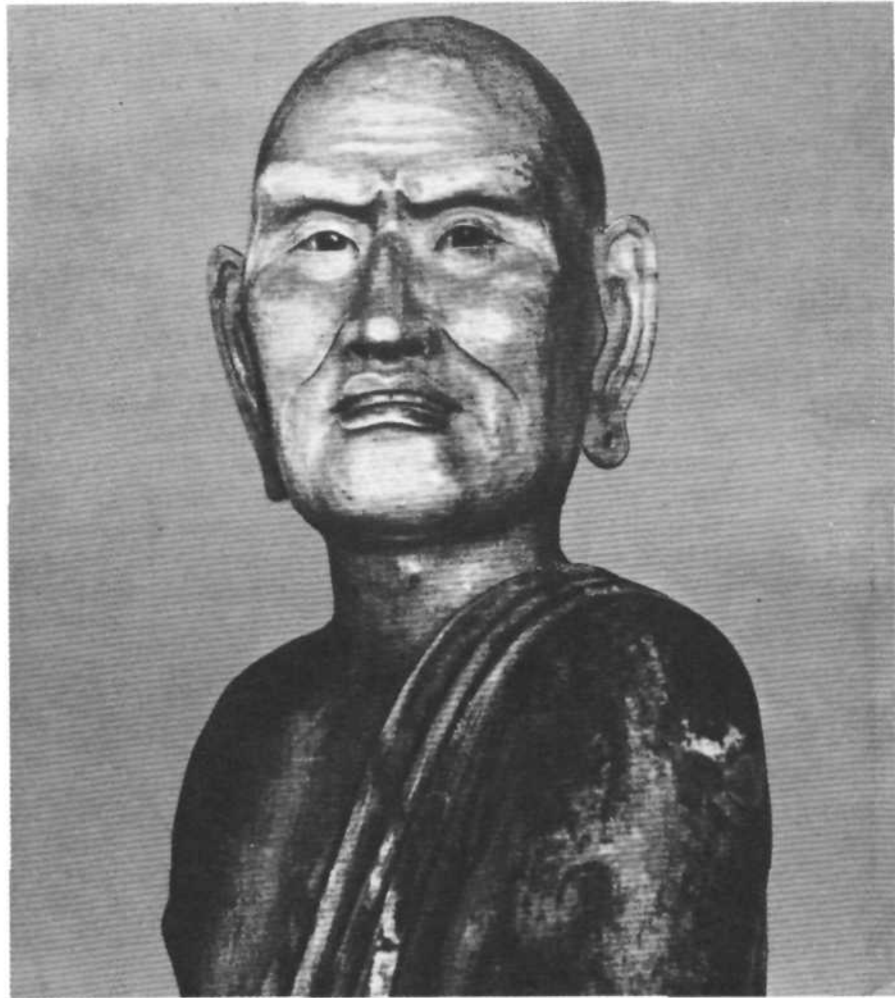
artista como não existiu na Grécia antiga nem existiria na Europa até ao Renascimento. Os chineses foram o primeiro povo que não considerou a criação artística uma tarefa subalterna, mas, pelo contrário, colocou o pintor no mesmo nível do poeta inspirado. As religiões orientais ensinaram que nada era mais importante do que o tipo certo de meditação. Meditar é pensar e ponderar sobre a mesma verdade sagrada durante muitas horas a fio, fixar uma idéia na mente e examiná-la sob todos os ângulos sem permitir que ela se dissipe. É uma espécie de exercício mental para os orientais, a que eles costumavam atribuir grande importância, muito mais do que aos exercícios físicos ou aos esportes. Alguns monges meditavam sobre uma única palavra, revolvendo-a em suas mentes enquanto permaneciam sentados e quietos dias a fio, escutando a quietude que precedia e sucedia à sílaba sagrada. Outros meditavam sobre coisas da natureza, sobre a água, por exemplo, e o que podemos aprender com ela.



95. Tapete persa, feito cerca de 1600. *Londres, Victoria and Albert Museum*

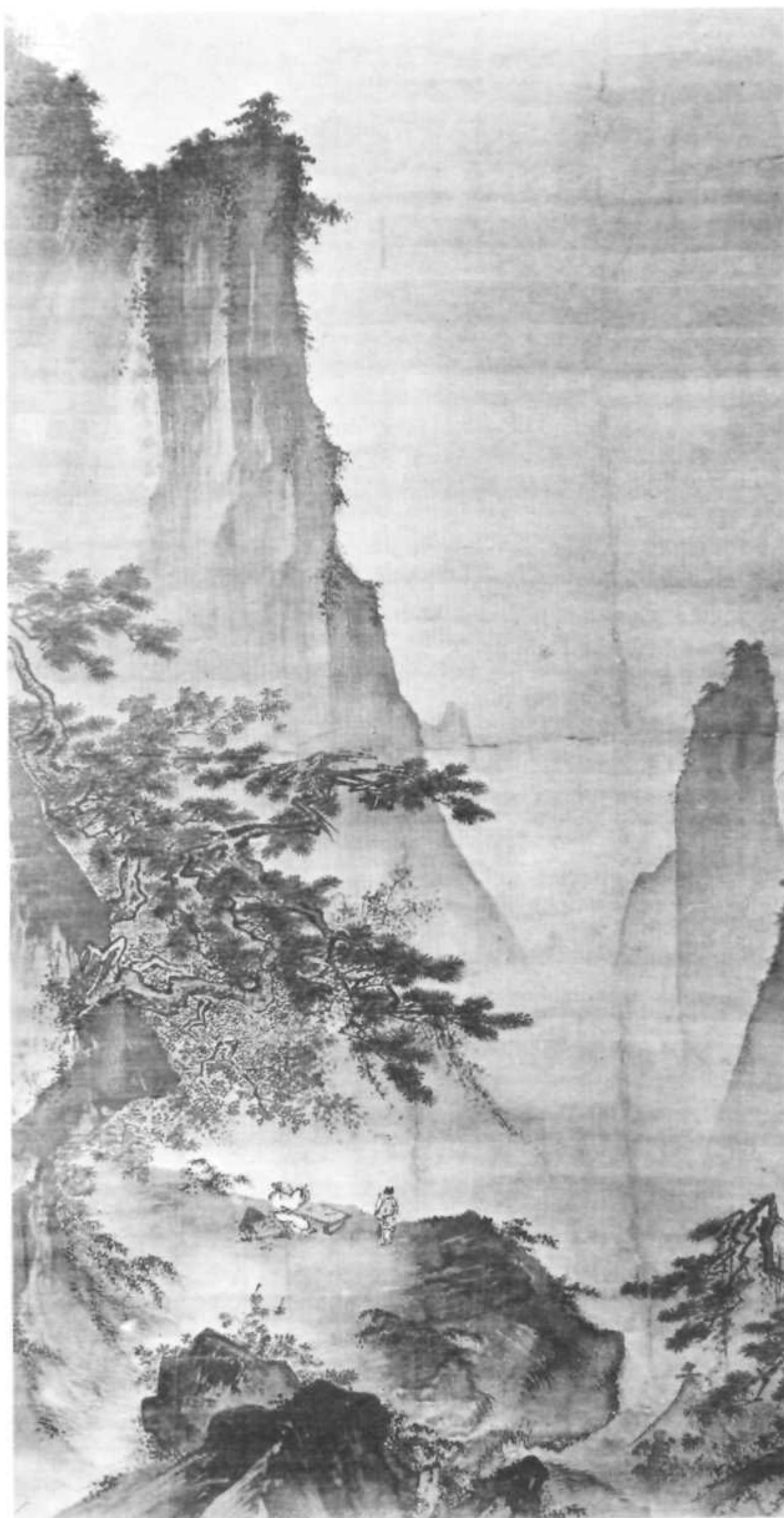


96. O Príncipe Persa Humay encontra a Princesa Chinesa Humayun em seu jardim.
Do manuscrito persa de um romance, feito por volta de 1450.
Paris, Musée des Arts Décoratifs



97. Cabeça de um Lohan, de uma estátua vitrificada encontrada em I-Chu, na China, provavelmente feita em torno do ano 1000 da nossa era. *Anteriormente na Coleção Fuld, em Frankfurt*

como é humilde, como se deixa subjugar e, no entanto, é capaz de corroer e desgastar a pedra mais sólida, como é cristalina, fresca e apaziguadora, e insufla vida nos campos sequiosos; ou sobre as montanhas, como são fortes e imponentes, e dominadoras, mas no entanto são boas e acolhedoras, pois consentem que o arvoredo nelas cresça, Foi assim, talvez, que a arte religiosa na China passou a ser empregada para narrar as lendas do Buda e dos mestres chineses, menos para ensinar uma determinada doutrina — como a arte cristã seria empregada na Idade Média — do que como auxiliar na prática da meditação. Os artistas devotos começaram a pintar água e montanhas num espírito de reverência, não a fim de ensinar qualquer lição especifica nem meramente como decoração, mas com o intuito de fornecer material para meditação profunda. Seus quadros em rolos de seda eram guardados em recipientes preciosos e somente eram desenrolados em momentos de grande tranqüilidade, para serem contemplados e meditados da mesma forma que se poderia abrir um livro de poesia e reler um belo verso. Essa é a finalidade subjacente nas maiores pinturas chinesas de paisagens dos séculos XII e XIII. Não nos é fácil recaptar esse estado de espírito, porque somos



98.MA YÜAN:
Paisagem ao luar.
Pintura em seda,
cerca de 1200.
Coleção do
Governo Chinês

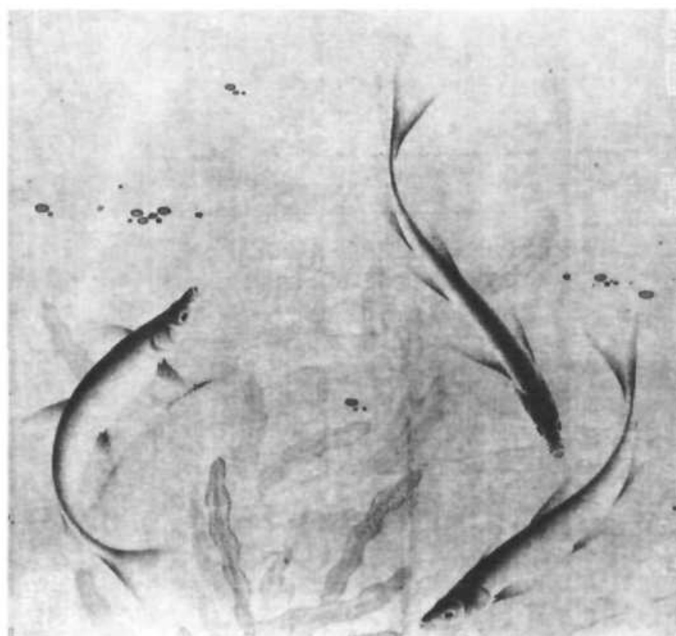


99. KAO K'O-KUNG: Paisagem depois da chuva. *1250-1300. Coleção do Governo Chinês*

ocidentais inquietos com pouca paciência e escasso conhecimento da técnica de meditação — não mais. suponho, do que os antigos chineses tinham da técnica de exercício físico. Mas, se olharmos demorada e cuidadosamente uma pintura como a da fig. 98, talvez comecemos a sentir algo do espírito em que ela foi pintada e do alto propósito a que iria servir. Não devemos esperar, é claro, quaisquer retratos de paisagens reais, postais ilustrados de belos panoramas. Os artistas chineses não iam para o campo sentar-se diante de algum motivo e esboçá-lo. Aprenderam inclusive a sua arte por um estranho método de meditação e concentração em que adquiriam primeiro a habilidade em "como pintar pinheiros", "como pintar pedras", "como pintar nuvens", estudando as obras de mestres famosos e não a própria natureza. Somente quando já tinham adquirido essa habilidade é que começavam a viajar e contemplar as belezas naturais a fim de cantarem os estados de espírito das paisagens. Quando regressavam a casa, tentavam então recaptar esses estados de espírito, reunindo suas imagens de pinheiros, rochedos e nuvens de um modo semelhante ao de um poeta alinhando uma série de imagens que lhe tivessem acudido ao espírito durante um passeio. A ambição desses mestres chineses era adquirirem tal facilidade no manuseio do pincel e da tinta que pudessem materializar sua visão enquanto a inspiração ainda estava fresca. Com freqüência, escreviam alguns versos e pintavam um quadro no mesmo rolo de seda. Os chineses, portanto, consideram uma infantilidade procurar detalhes em pinturas e depois compará-los com o mundo real. Querem que descortinemos nessas pinturas os traços visíveis do entusiasmo do artista. Talvez não nos seja fácil apreciar as mais audaciosas dessas obras, como a da fig. 99, que consiste apenas em algumas formas indefinidas de picos de montanhas emergindo das nuvens. Mas, se tentarmos nos colocar no lugar do pintor, experimentando algo da reverência e do temor que ele deve ter sentido diante desses picos majestosos, poderemos ao menos fazer uma idéia do que para os chineses constituem os valores supremos em arte. Para nós, é mais fácil admirar a mesma habilidade e concentração em temas que nos são mais familiares. A pintura de três peixes num tanque (fig. 100) dá uma idéia da paciente observação que deve ter contribuído para o estudo desse tema simples pelo artista, assim como da facilidade e mestria com que o dominou, quando foi chegado o momento de o pintar. Observemos uma vez mais até que ponto os artistas chineses

gostavam de curvas graciosas e eram capazes de explorar seus efeitos para sugerir movimento. As formas não parecem compor qualquer padrão simétrico. Não estão distribuídas regularmente, como nas miniaturas persas. Todavia, sentimos que o artista as equilibrou com imensa segurança. Podemos ficar olhando demoradamente tal pintura sem que nos invada o tédio. É uma experiência que merece ser tentada.

Existe algo de maravilhoso nesse recato da arte chinesa, em sua deliberada limitação a um punhado de temas simples da natureza. Mas seria quase



100. Peixes. *Folha de um álbum. Provavelmente pintada por* LIU TS'AI *entre 1300 e 1400. Filadélfia, Museum of Art*

desnecessário acrescentar que esse enfoque da pintura também tinha seus perigos. Com o decorrer do tempo, quase todos os tipos de pinceladas com que uma haste de bambu ou um rochedo de superfície rugosa podia ser pintado foram estabelecidos e rotulados pela tradição, e tão grande era a admiração pelas obras do passado que os artistas cada vez menos se atreviam a confiar em sua própria inspiração. Os padrões de pintura mantiveram-se muito altos nos séculos subseqüentes, tanto na China como no Japão (que adotara as concepções chinesas), mas a arte tornou-se cada vez mais um jogo elaborado e gracioso que perdeu muito de seu interesse, na medida em que a maior parte de seus lances já eram conhecidos de antemão. Somente após um novo contato com as realizações da arte ocidental, no século XVIII, é que os artistas japoneses se atreveram a aplicar métodos orientais a novos temas. Veremos até que ponto esses novos experimentos também se tornaram fecundos para o Ocidente, quando travou conhecimento com eles pela primeira vez.



101. Um rapaz japonês pintando um ramo de bambu. *Xilogravura colorida por* HIDENOBU, *provavelmente do início do século XIX*

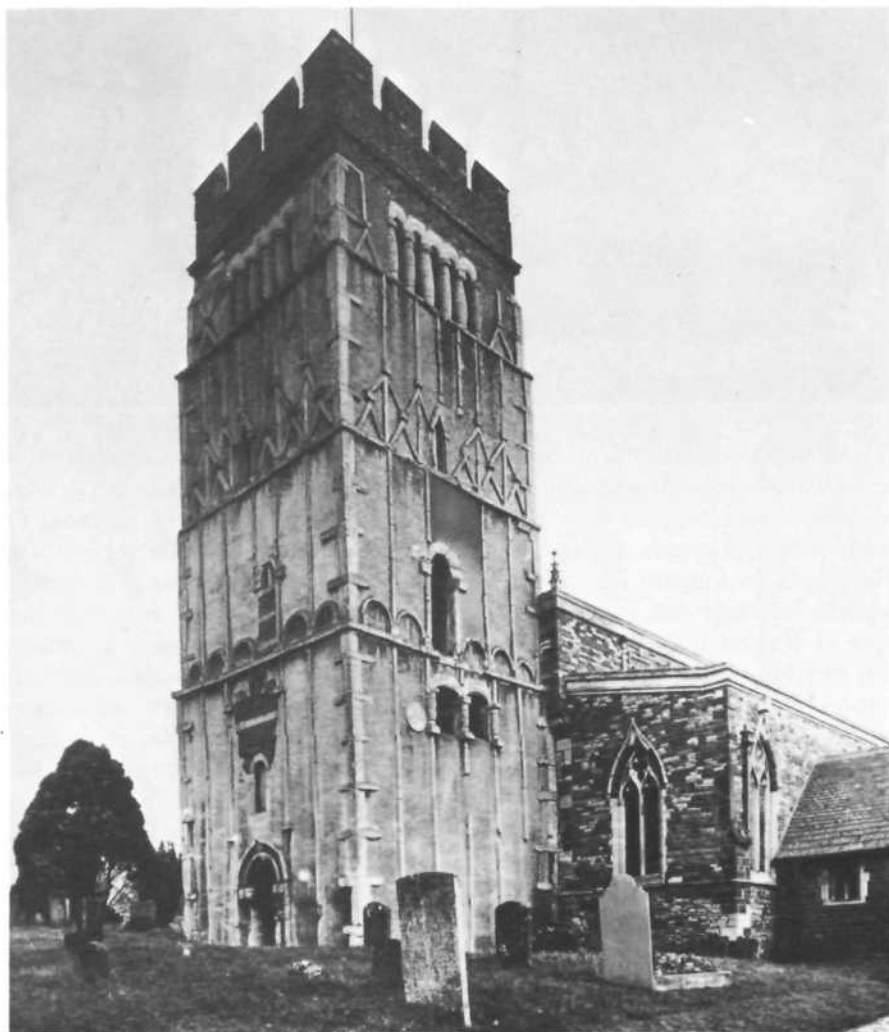
8. A Arte Ocidental em Fase de Assimilação

Europa, Séculos VI a XI



102. Um "navio longo" do tipo *Viking*, com cabeças de dragões, como os usados pelos normandos na invasão da Inglaterra. *Da Tapeçaria de Bayeux, feita por volta de 1080. Bayeux, Biblioteca*

TRATAMOS da história da arte ocidental até ao período de Constantino e aos séculos em que ela se adaptou ao preceito do Papa Gregório, o Grande, de que as imagens são úteis para ensinar aos leigos a palavra sagrada. O período que se seguiu a essa era cristã primitiva, o período que sobreveio à derrocada do Império Romano, é geralmente conhecido pelo nada lisonjeiro epíteto de Idade das Trevas. Foi assim chamado para significar, em parte, que as pessoas que viveram durante esses séculos de migrações, guerras e sublevações, estavam mergulhadas em escuridão e tinham poucos conhecimentos para guiá-las, mas também para assinalar que pouco sabemos a respeito desses séculos confusos e desconcertantes que se seguiram ao declínio do mundo antigo e precederam o surgimento dos países europeus na configuração geográfica em que mais ou menos os conhecemos hoje. Não existem, é claro, limites fixados para o período, mas, para os nossos propósitos, poderemos dizer que durou quase quinhentos anos — aproximadamente de 500 a 1000 d.C. Quinhentos anos é um longo período em que muita coisa pode mudar e muita coisa, de fato, mudou. Mas o que mais nos interessa é que todos esses anos não viram o surgimento de qualquer estilo claro e uniforme, e sim o conflito de um grande número de estilos diferentes que só começaram a se fundir já em fins desse período. Para os que conhecem algo da história da Idade das Trevas, isso dificilmente surpreenderá. Não foi apenas um período tenebroso; foi também desigual e variegado, com tremendas diferenças entre vários povos e classes. Ao longo desses cinco séculos existiram homens e mulheres, sobretudo nos mosteiros e conventos, que amavam o saber e a arte, e tinham uma grande admiração por aquelas obras di) mundo antigo que haviam sido preservada em bibliotecas e depósitos. Por vezes, esses monges cultos e educados ocupavam posições de poder e influência nas cortes dos poderosos, e tentavam ressuscitar as artes que tanto admiravam. Mas, com freqüência, seu trabalho era reduzido a zero por causa de novas guerras e invasões por incursores vindos do norte, cujas opiniões **acerca** da arte eram, de fato, muito diferentes. As várias tribos teutônicas, os godos, vândalos, saxões, suevos e *Vikings,* que assolavam a Europa, destruindo e pilhando, eram considerados bárbaros por aqueles que apreciavam as realizações gregas e romanas na literatura e na arte. Numa acepção, essas tribos eram certamente bárbaras, mas isso não significa necessariamente que não possuíssem um sentimento do belo nem uma arte própria. Tinham



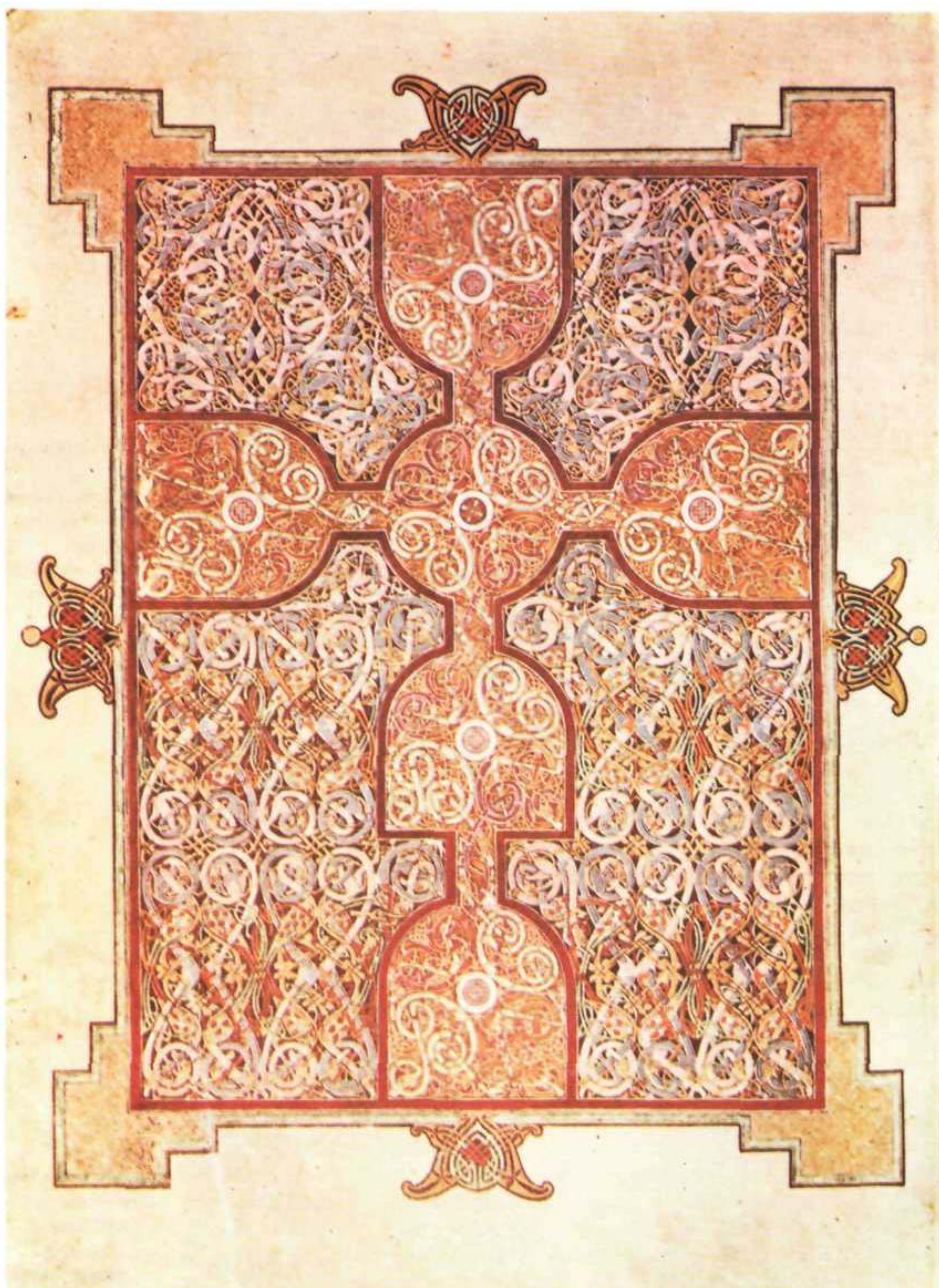
103. Uma torre saxônia imitando uma estrutura de madeira: a igreja de Earls Barton, Condado de Northampton. *Construída cerca de 1000*



104. Uma cabeça de dragão. *Madeira talhada, encontrada em Oseberg (Noruega). Cerca de 820. Oslo, Museu da Universidade*

artífices habilidosos e experimentados em trabalhos de metal finamente lavrado, e excelentes entalhadores, comparáveis aos dos maoris da Nova Zelândia (fig. 22. p. 24). Gostavam de complicados padrões que incluíam os corpos contorcidos de dragões, ou aves misteriosamente entrelaçadas. Ignoramos exatamente onde esses padrões se originaram no século **VII** ou o que significavam, mas não é improvável que as idéias dessas tribos leutônicas sobre arte se assemelhassem às idéias das tribos primitivas em toda parte. Há razões para crer que também elas concebessem essas imagens como um meio de realizar práticas de magia e exorcizar espíritos malignos. As figuras esculpidas de dragões provenientes de trenós e navios dos *Vikings* dão uma boa idéia do caráter dessa arte (figs. 102 104). Pode-se perfeitamente imaginar que essas cabeças ameaçadoras de monstros eram algo mais do que inocentes decorações. De fato, sabemos que existiam leis entre os ***Vikings*** noruegueses que impunham ao capitão de um navio retirar essas carrancas antes de entrar em seu porto de origem, "para não assustar os espíritos da terra".

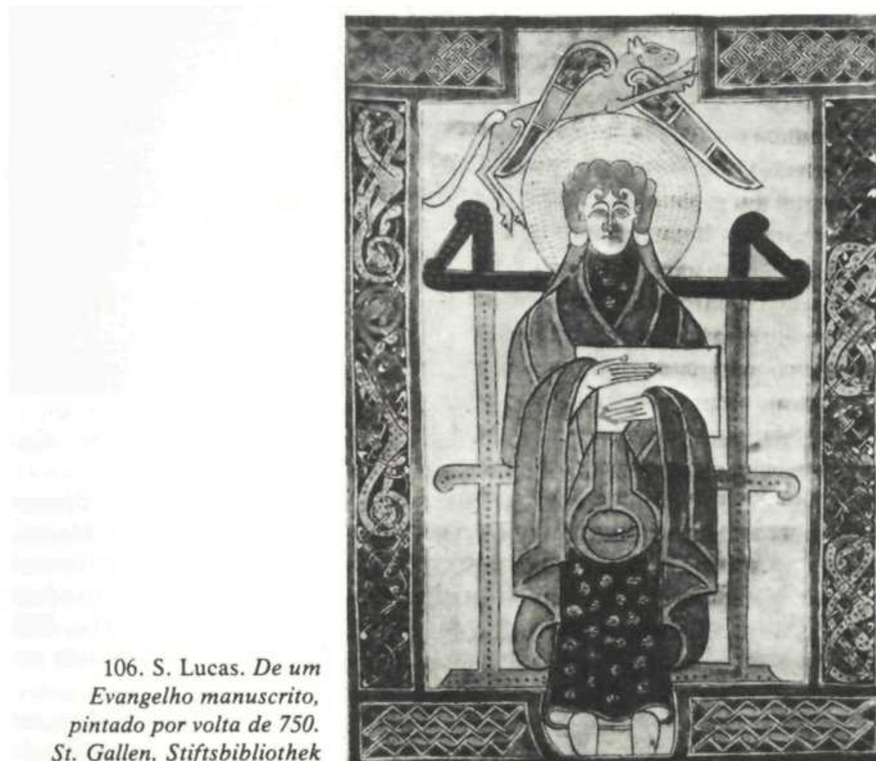
Os monges e missionários da Irlanda céltica e da Inglaterra saxônia tentaram aplicar as tradições desses artífices nórdicos às tarefas da arte cristã. Construíram igrejas e campanários em pedra imitando as estruturas de madeira usadas por artífices locais (fig. 103), mas os monumentos mais surpreendentes ao êxito deles são alguns dos manuscritos feitos na Inglaterra e Irlanda durante os séculos VII e VIII. A fig. 105 é uma página do famoso Evangelho de Lindisfarne, feito em Nortúmbria pouco antes de 700 d.C. Mostra a Cruz composta de um rendilhado incrivelmente rico de dragões ou serpentes entrelaçados, contra um fundo de um padrão ainda mais complexo.



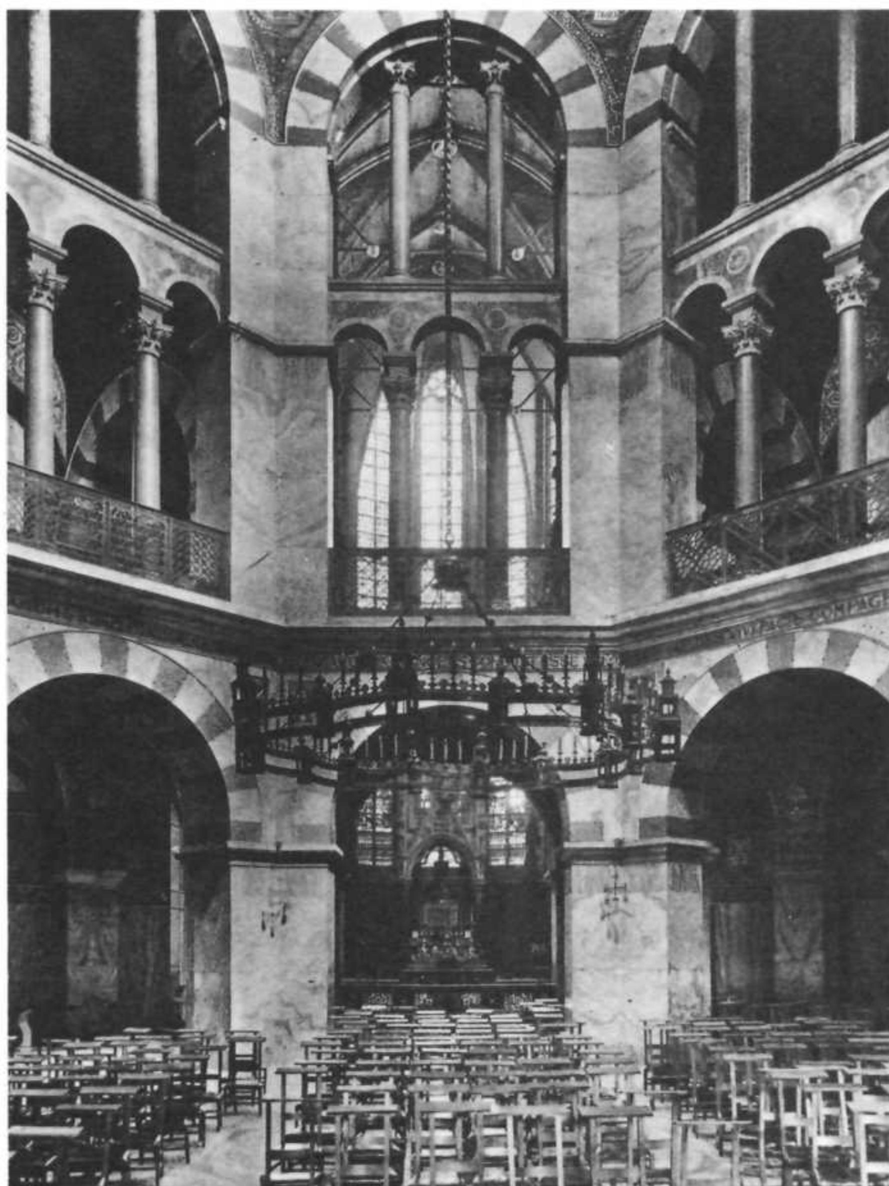
105. Página do Evangelho de Lindisfarne, provavelmente pintado pouco antes de 700.
Londres, Museu Britânico

É excitante procurarmos abrir caminho através desse espantoso labirinto de formas sinuosas e acompanhar as espirais desses corpos inextricavelmente entretecidos. É ainda mais espantoso constatar que o resultado não é confusão e que os vários padrões se correspondem rigorosa e mutuamente para formar uma complexa harmonia de desenho e cor. É difícil imaginar como pôde alguém ter pensado em tal trama e tido a paciência e perseverança para levá-la a termo. Prova, se fosse necessária uma prova, que os artistas que adotaram essa tradição nativa não careciam por certo de habilidade nem de técnica.

É ainda mais surpreendente observar o modo como às figuras humanas foram representadas por esses artistas nos manuscritos iluminados da Inglaterra e Irlanda. Não parecem verdadeiras figuras humanas, mas estranhos padrões compostos de formas humanas (fig. 106). Podemos ver que o artista utilizou algum exemplo que encontrara numa velha Bíblia e o transformou de acordo com seu gosto pessoal. Mudou as dobras da vestimenta para algo como faixas entrançadas, as madeixas de cabelo e até as orelhas para rolos, e a face toda converteu-se numa máscara rígida. Essas figuras de evangelistas e santos parecem quase tão hirtas e exóticas quanto os ídolos primitivos. Mostram que os artistas que se haviam criado na tradição de sua arte nativa tiveram dificuldade em adaptar-se às novas exigências dos livros cristãos. Entretanto, seria um erro considerar tais ilustrações meramente rudimentares. O treinamento de mão e olho que o artista recebera, e que o capacitara a realizar um belo padrão na página, ajudara-o a trazer um novo elemento para a arte ocidental. Sem essa influência, a arte ocidental ter-se-ia possivelmente desenvolvido numa direção semelhante à da arte de Bizâncio. Graças



106. S. Lucas. *De um Evangelho manuscrito, pintado por volta de 750. St. Gallen, Stiftsbibliothek*



107. Interior da igreja do mosteiro de Aix-la-Chapelle, consagrada em 805

ao choque de duas tradições, a clássica e a dos artistas nativos, algo inteiramente novo começou a crescer na Europa Ocidental.

Na verdade, o conhecimento das realizações anteriores da arte clássica não se perdera inteiramente, de forma alguma. Na corte de Carlos Magno, que se considerava o sucessor dos imperadores romanos, a tradição artesanal romana foi pressurosamente revivida. A igreja que Carlos Magno mandara construir por volta de 800 d.C. em sua residência de Aix-la-Chapelle (fig. 107) é uma cópia bastante próxima de uma famosa igreja que fora construída em Ravena trezentos anos antes.

Vimos antes que a nossa noção moderna de que um artista deve ser "original" não era absolutamente compartilhada pela maioria das pessoas do passado. Um mestre egípcio, chinês ou bizantino ficaria imensamente perplexo se lhe exigissem tal coisa. Tampouco um artista medieval da Europa Ocidental teria entendido por que haveria de inventar novos métodos de planejar uma igreja, de desenhar um cálice ou de representar a História Sagrada, quando os antigos métodos serviam tão bem a esses fins. O piedoso devoto que queria dedicar um novo sacrário para uma relíquia de seu santo padroeiro não só tentava obter o mais precioso material que estivesse ao seu alcance, mas desejaria também dotar o mestre com um antigo e venerável exemplo de como a lenda do santo devia ser corretamente representada. Nem o artista se sentia embaraçado por esse tipo de encomenda. Ainda lhe restava campo suficiente para mostrar se era um mestre ou um charlatão.

Talvez possamos entender melhor essa atitude se pensarmos em nosso próprio enfoque da música. Se pedirmos a um músico para tocar num casamento, não esperamos que ele componha algo novo para a ocasião, assim como o mecenas medieval não esperava uma nova invenção quando encomendava uma pintura sobre a Natividade. Indicamos o tipo de música que queremos e o tamanho da orquestra ou do coro, se os nossos meios o permitirem. Entretanto, é ainda ao músico que compete apresentar uma execução maravilhosa de uma antiga obra-prima ou fazer desta uma barafunda inaudível. E, assim como dois músicos igualmente grandes podem interpretar a mesma peça de modos muito diferentes, também

dois grandes mestres medievais podiam criar obras de arte muito diferentes sobre o mesmo lema e até a partir do mesmo modelo antigo. Um exemplo tornará isso claro.

A fig. 108 mostra uma página de uma Bíblia produzida na corte de Carlos Magno. Representa a figura de S. Mateus escrevendo o evangelho. Fora costume em livros gregos e romanos ter o retrato do autor representado no frontispício e essa imagem do evangelista escrevendo deve ser uma cópia extraordinariamente fiel desse tipo de retrato. O modo como o santo está envolto em sua toga, à melhor maneira clássica, a forma como sua cabeça está modelada em muitas tonalidades de luz e cor, convence-nos de que o artista medieval se empenhou de corpo e alma para dar uma versão acurada e meritória de um modelo venerado.

O pintor de outro manuscrito do século IX (fig. 109) tinha provavelmente diante dos olhos o mesmo exemplo — ou um muito semelhante — dos primeiros tempos cristãos. Podemos comparar as mãos, a mão esquerda segurando um tinteiro de chifre e pousada na estante, a mão direita empunhando a pena; podemos comparar os pés e até as vestes em torno dos joelhos. Mas ao passo que o artista da fig. 108 fizera todo o possível para copiar o original com um máximo de fidelidade, o artista da fig. 109 deve ter almejado uma interpretação diferente. Talvez não quisesse representar o evangelista como qualquer dos antigos homens de saber, sereno e meditativo, tranqüilamente sentado em seu gabinete. Para ele. S. Mateus era um homem inspirado, passando a escrito o Verbo de Deus. O que ele queria retratar era um evento imensamente importante e imensamente excitante na história da humanidade, e conseguiu, sem dúvida, transmitir algo de seu próprio sentimento de reverência e excitação a essa figura de um homem escrevendo. Não foi mera inépcia ou ignorância que o fez desenhar o santo com grandes olhos esbugalhados e mãos enormes. Ele quis dar-lhe essa expressão de tensa concentração. O próprio tratamento da túnica e do fundo dá a impressão de ter sido feito num estado de intensa excitação. Creio que essa impressão se deve, em parte, à evidente satisfação com que o artista aproveitava todas as oportunidades para desenhar linhas sinuosas, onduladas, e pregas em zigue-zague. É possível que houvesse algo no original para sugerir esse tratamento, mas o mais provável é que tenha seduzido o artista medieval por lhe recordarem aquelas faixas e linhas entrelaçadas que tinham sido a realização suprema da arte nórdica. Em quadros como esses, vemos o surgimento de um novo estilo medieval que possibilitou à arte fazer algo que nem a antiga arte oriental nem a clássica tinham feito: os egípcios tinham desenhado preponderantemente o que *sabiam* existir, os gregos o que *viam;* na Idade Média, o artista aprendeu a expressar também na sua obra o que *sentia.*

Não se pode fazer jus a qualquer obra de arte medieval sem ter em mente esse propósito. Pois esses artistas não pretendiam criar uma semelhança convincente com a natureza ou realizar belas coisas: queriam comunicar a seus irmãos de fé o conteúdo e a mensagem da História Sagrada. E nisso talvez tenham sido mais bem-sucedidos do que a maioria dos artistas de épocas anteriores ou posteriores. A fig. 110 é reproduzida de um livro dos evangelhos que foi ilustrado (ou, como se diz, "iluminado") na Alemanha mais de um século depois, por volta do ano 1000. Representa o incidente contado no Evangelho de S. João (XIII, 4-9), quando o Cristo, depois da Ultima Ceia, lavou os pés dos discípulos:

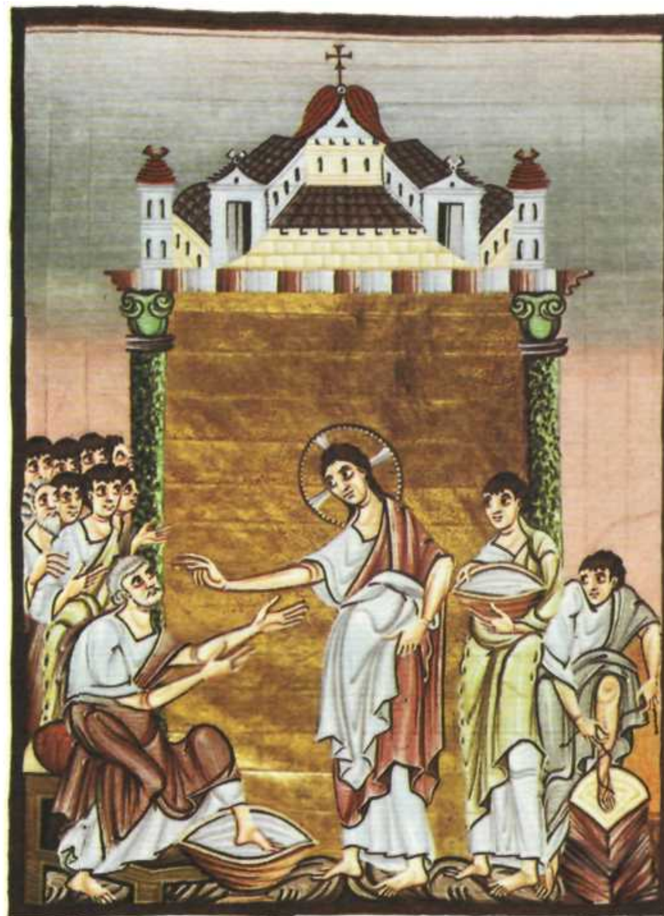
Disse-lhe Pedro: "Nunca me lavarás os pés." Respondeu-lhe Jesus: "Se eu não te lavar, não tens parte comigo." Simão Pedro lhe pediu então: "Senhor, não somente os meus pés, mas também as mãos e a cabeça".

Somente este diálogo importava ao artista. Não viu razão alguma para representar a sala em que a cena ocorreu; isso poderia meramente ter desviado as atenções do significado interior do evento. Preferiu colocar suas

108. S. Mateus. *De um Evangelho manuscrito, provavelmente pintado em Aix-la-Chapelle, cerca de 800. Viena, Schatzkammer*
109. S. Mateus. *De um Evangelho manuscrito, provavelmente pintado em Reims, cerca de 830. Epernay, Biblioteca Municipal*







110. Cristo lavando os pés dos apóstolos. *Do Livro dos Evangelhos de Oto III, iluminado por volta de 1000. Munique, Staatsbibliothek*

principais figuras diante de um fundo dourado, plano e luminoso, sobre o qual os gestos dos interlocutores se destacam como uma solene inscrição: o movimento implorativo de Pedro, o gesto de sereno ensinamento do Cristo. Um discípulo à direita descalça as sandálias, outro traz uma bacia, os demais amontoam-se por trás de Pedro. Todos os olhos estão rigorosamente voltados para o centro da cena e dão-nos assim a sensação de que alguma coisa de infinita significação está aí acontecendo. Que importa se a bacia não é uniformemente redonda, e se o pintor teve que torcer para cima a perna de S. Pedro, o joelho algo jogado para a frente, a fim de que seu pé se mostre nitidamente fora da água? Ele estava preocupado com a mensagem de humildade divina — e isso ele transmitiu.

É interessante dar uma nova olhada, por instantes, a outra cena representando um lava-pés, o vaso grego pintado no século V a.C. (fig. 56, p. 62). Foi na Grécia que se descobriu a arte de mostrar as "atividades da alma" e, por muito diferente que fosse o modo como o artista medieval interpretava essa finalidade, a Igreja nunca poderia ter usado imagens para seus próprios fins sem essa herança.

Lembremos o ensinamento do Papa Gregório, o Grande, de que '"a pintura pode fazer pelo analfabeto o que a escrita faz pelos que sabem ler" (p. 95). Essa busca de clareza destaca-se não só nas iluminuras, mas também nas obras de escultura, como a almofada de uma porta de bronze que foi encomendada para a igreja alemã de Hildesheim pouco depois do ano 1000 (fig. 111). Mostra o Senhor acercando-se de Adão e Eva após a queda. Uma vez mais, nada existe nesse relevo que não pertença estritamente à história. Mas essa concentração nas coisas que importam faz com que as figuras se destaquem muito mais nitidamente contra o fundo despretensioso —- e quase podemos ler o que seus gestos dizem: Deus aponta para Adão, Adão para Eva, e Eva para a serpente no chão. A transferência sucessiva de culpa e a origem do pecado expressam-se com tamanho vigor e clareza que não tardamos em esquecer que as proporções das figuras talvez não estejam rigorosamente corretas e que os corpos de Adão e Eva não são belos pelos nossos padrões.

Não devemos imaginar, porém, que toda a arte nesse período existiu exclusivamente para servir idéias religiosas. Não apenas igrejas foram construídas na Idade Média, mas castelos também, e os barões e senhores feudais a quem os castelos pertenciam empregavam ocasionalmente artistas. A razão pela qual somos propensos a esquecer essas obras quando falamos da arte do início da Idade Média é simples: os castelos eram freqüentemente destruídos, enquanto que as igrejas eram poupadas. A arte religiosa era, de um modo geral, tratada com maior respeito, e cuidada com mais zelo do que meras decorações de aposentos privados. Quando estas se tornavam antiquadas, eram removidas ou jogadas fora — tal como acontece hoje em dia. Mas, felizmente, um grande exemplo deste último tipo de arte chegou até nós — e isso porque foi preservado numa igreja. É a famosa Tapeçaria de Bayeux, a qual ilustra a história da

Conquista Normanda. Ignoramos exatamente quando essa tapeçaria foi fabricada, mas a maior parte dos estudiosos concorda em que isso aconteceu no âmbito da memória viva das cenas que ilustra — talvez por volta de 1080. A tapeçaria é uma crônica pictórica do gênero que conhecemos da antiga arte oriental e romana (a coluna de



111. Adão e Eva depois da Queda. *Das portas de bronze da Catedral de Hildesheim, concluída em 1015*


VBI HAROLD:SACRAMENTVM:FECIT:
VVILLELMO DVCI:
HIC HAROLD:DVX:


REVERSVS: EST
ADAN

112-113. O Rei Haroldo presta vassalagem ao Duque Guilherme da Normandia, após o que regressa à Inglaterra. *Da Tapeçaria de Bayeux, feita por volta de 1080. Bayeux, Biblioteca*

Trajano, por exemplo; ver fig. 78, p. 86) — a história de uma campanha e de uma vitória. Conta a sua história com maravilhosa vivacidade. Na fig. 112 vemos, conforme reza a inscrição, como Haroldo presta juramento a Guilherme e, na fig. 113, como regressa à Inglaterra,* Nada poderia ser mais claro do que o modo como a história é contada: vemos Guilherme em seu trono observando Haroldo no momento em que este coloca a mão sobre as relíquias sagradas para jurar vassalagem; foi esse juramento que serviu a Guilherme de pretexto para suas pretensões ao trono inglês. Gosto particular-

• Haroldo II(1022-1066) foi o rei dos anglo-saxões que prestou esse juramento de fidelidade a Guilherme, o Conquistador(1027.1087|, e que por este seria vencido e morto na batalha de Hastings (N. do T.)

mente do homem no balcão, na cena seguinte, com uma das mãos sobre os olhos para espiar o barco de Haroldo. em sua chegada do mar largo. É verdade que seus braços e dedos têm um aspecto algo singular e que todas as figuras da história são estranhos homúnculos que não foram desenhados com a segurança dos cronistas assírios ou romanos. Quando o artista medieval desse período não tinha modelo para copiar, desenhava um pouco como uma criança. É fácil sorrir dele, mas é muitíssimo mais difícil fazer o que ele fez. Conta-nos a epopéia com imensa economia de meios e enorme concentração no que lhe parecia ser importante, e o resultado final permanece mais memorável do que as descrições realistas dos nossos correspondentes de guerra e cinegrafistas.



114. Um monge (Frei Rufillus) escrevendo a letra R (sua mesa com tintas e seu canivete a seu lado). *De um manuscrito do início do século XIII. Sigmaringen, Biblioteca*

9. A Igreja Militante

O Século XII



115. Uma igreja românica: remanescentes da igreja beneditina de Murbach, Alsácia. *Construída cerca de 1160*

AS DATAS SÃO CABIDES indispensáveis onde pendurar a tapeçaria da história e, como todos conhecem a data de 1066, ela pode servir-nos de cabide conveniente. Nenhuma construção completa sobreviveu na Inglaterra do período saxão, e existem muito poucas igrejas do período, anteriores àquela data, que possam ainda ser vistas em qualquer parte da Europa. Mas os normandos que desembarcaram na Inglaterra trouxeram consigo um estilo desenvolvido de construção, o qual ganhara forma em sua geração na Normandia e alhures. Os bispos e nobres que eram os novos senhores feudais da Inglaterra cedo começaram a afirmar seu poderio mediante a fundação de abadias e igrejas de mosteiros. O estilo em que esses edifícios foram construídos é conhecido na Inglaterra como estilo normando e no continente europeu como estilo românico. Floresceu por mais de cem anos após a invasão normanda.

Não é hoje fácil imaginar o que uma igreja significava para as pessoas desse período. Somente em algumas velhas aldeias do interior podemos ter ainda um vislumbre de sua importância. A igreja era, com freqüência, o único edifício de pedra em toda a redondeza; era a única construção de considerável envergadura muitas léguas em redor e seu campanário era um ponto de referência para todos os que chegavam de longe. Aos domingos e durante o culto, todos os habitantes da cidade podiam encontrar-se ali, e o contraste entre o edifício grandioso, com suas pinturas, suas talhas e esculturas, e as casas primitivas e humildes em que essas pessoas passavam a vida devia ter sido esmagador. Não admira que toda a comunidade estivesse interessada na construção dessas igrejas e se orgulhasse de sua decoração. Mesmo do ponto de vista econômico, a construção de um mosteiro, que levava anos, devia transformar uma cidade inteira. A extração de pedra e seu transporte, a ereção de andaimes adequados, o emprego de artífices itinerantes, que traziam histórias de terras

distantes, tudo isso constituía um acontecimento nesses tempos longínquos.

A Idade das Trevas não apagara, em absoluto, a memória das primeiras igrejas, as basílicas, e as formas que os romanos haviam usado em sua construção. O plano fundamental era usualmente o mesmo — uma nave central levando a uma abside ou coro. e duas ou quatro naves colaterais. Por vezes, esse plano simples era enriquecido por um certo número de adições. Alguns arquitetos gostavam da idéia de construir igrejas na forma de uma cruz, e por isso acrescentaram uma galeria transversal entre o coro e a nave, a que se deu o nome de transepto. A impressão geral criada por essas igrejas normandas ou românicas é, contudo, muito diferente das velhas basílicas. Nas primeiras basílicas clássicas tinham sido usadas colunas que sustentavam "entablamentos" retos. Nas igrejas românicas e normandas, encontramos geralmente arcos redondos (semicirculares) assentes em maciços pés-direitos. A impressão geral causada por essas igrejas, interna e externamente, *é* de uma robustez compacta. Há poucas decorações, as janelas são escassas, mas as paredes e torres sem quebras lembram-nos as fortalezas medievais (fig. 115). Essas poderosas e quase desafiadoras montanhas de pedra erigidas pela Igreja em terras de camponeses e guerreiros que só recentemente haviam sido convertidos de seu modo de vida pagão parecem expressar a própria idéia da Igreja Militante — isto é, a idéia de que aqui na Terra é tarefa da Igreja combater as forças das Trevas até que a hora do triunfo desponte no dia do Juízo Final.

Havia um problema em relação com a construção de igrejas que absorvia a mente de todos os bons arquitetos. Era a tarefa de dar a esses impressionantes edifícios de pedra um apropriado telhado de pedra. Aos telhados de madeira que tinham sido usuais nas basílicas faltava dignidade e eram perigosos porque se incendiavam facilmente. A arte romana de abobadar edificações tão grandes exigia uma considerável soma de conhecimentos técnicos e de cálculos que em sua maior pane se tinham perdido. Assim, os séculos XI e XII tornaram-se um período de incessantes experimentos. Não era pequeno trabalho cobrir toda a largura da nave principal com uma



116. A igreja na cidade medieval: a catedral de Tournai (Bélgica). *A nave foi concluída em 1171, as torres provavelmente em 1213*

abóbada. A solução mais simples, parecia, era transpor a distância da mesma forma que se lança uma ponte de um lado para o outro de um rio. Tremendos pilares eram levantados em ambos os lados, os quais iriam sustentar os arcos daquelas pontes. Mas logo se evidenciou que uma abóbada desse gênero linha que ser unida com a maior firmeza para não desabar, e que o peso das pedras necessárias, era muito grande. Para suportar esse enorme peso, as paredes e pilares tinham que

ser ainda mais robustos. Massas gigantescas de pedra eram necessárias para essas primeiras abóbadas de "túnel" ou de "canhão seguido".

Os arquitetos normandos começaram, portanto, a ensaiar um método diferente. Concluíram não ser realmente necessário fazer todo o teto tão pesado. Era suficiente contar com um certo número de arcos de reforço para transpor a distância e preencher os intervalos com material mais ligeiro. Verificou-se que o melhor método para fazer isso era construir os arcos ou "nervuras" (também chamados "costelas") transversalmente entre os pilares e depois encher as seções triangulares entre eles. Essa idéia, que não tardaria em revolucionar os métodos de construção, pode remontar à catedral nor-



117. Um interior normando: a Catedral de Durham. *Construída entre 1093 e 1128 (a abóbada foi completada mais tarde, de acordo com o traçado original)*

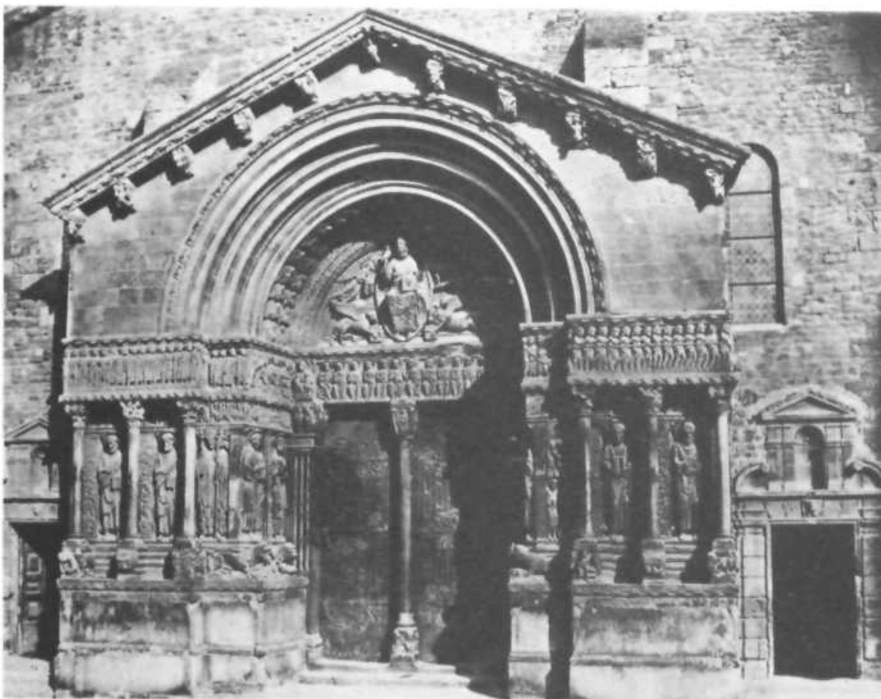
manda de Durham, embora o arquiteto que, pouco depois da Conquista, desenhou a primeira abóbada em canhão seguido para seu imponente interior (fig. 117) mal se apercebesse das possibilidades técnicas assim criadas.

Foi na Franca que as igrejas românicas começaram a ser decoradas com esculturas, embora a palavra "decorar" também nesse caso seja um tanto enganadora. Tudo o que pertencia à igreja tinha sua função definida e expressava uma idéia precisa, relacionada com os ensinamentos da Igreja. O pórtico do final do século XII da catedral de Saint-Trophime, em Arles (Sul da França), é um dos mais completos exemplos desse estilo (figs. 118-119). Seu formato recorda o princípio do arco triunfal romano (fig. 75). No campo acima do tímpano vemos o Cristo em Sua Glória, cercado pelos símbolos dos



quatro evangelistas. Esses símbolos, o leão para S. Marcos, o anjo para S. Mateus, o boi para S. Lucas e a água para S. João, foram derivados da Bíblia. No Antigo Testamento, lemos sobre a visão de Ezequiel (Ezequiel, I, 4-12) em que ele descreve o trono do Senhor sustentado por quatro criaturas com cabeça de homem, leão, boi e águia.

Os teólogos cristãos pensaram que os sustentáculos do trono de Deus **significavam** os Quatro Evangelistas, e semelhante visão era um tema perfeito para a entrada principal de uma igreja. Logo abaixo, no dintel, vemos doze



118-119. A fachada de St. Trophime, em Arles (Sul da França). *Cerca de 1180*

figuras sentadas, os doze apóstolos, e podemos discernir, à esquerda do Cristo, uma fila de figuras nuas e acorrentadas — são almas perdidas sendo arrastadas para o inferno — enquanto que à direita do Cristo se vêem os bem-aventurados, suas faces voltadas para Ele em glória eterna. Por baixo, vemos as rígidas figuras de santos, cada um deles marcado por seu emblema, recordando aos fiéis àqueles que podem interceder por eles, quando suas almas se apresentarem ante o Juiz Final. Assim, os ensinamentos da Igreja acerca do objetivo final de nossa vida terrena foram consubstanciados nessas esculturas do pórtico de uma igreja. Essas imagens perduraram no espírito das pessoas ainda mais poderosamente do que as palavras do sermão do pregador. Um poeta francês do final da Idade Média, François Villon, descreveu esse efeito nos comoventes versos escritos para sua mãe:

Sou uma pobre e velha mulher.
Muito ignorante, que nem ler sabe.
Mostraram-me na igreja de minha aldeia
Um Paraíso pintado com harpas
E o Inferno onde ferviam as almas danadas;
Um enche-me de júbilo, o outro assusta-me...

Não devemos esperar que tais esculturas tenham um aspecto tão natural, gracioso e leve quanto às obras clássicas. Elas são tanto mais impressionantes por causa de sua solenidade maciça. Torna-se muito mais fácil ver de um relance o que está representado, e ajustam-se muito melhor à grandeza da construção (fig. **119).**

Todos os pormenores no interior da igreja são pensados com igual esmero, de forma que se ajustem ao seu propósito e à sua mensagem. A fig. 120 mostra um castiçal feito para a Catedral de Gloucester por volta de 1110. Os monstros e dragões entrelaçados que o formam lembram-nos o trabalho da Idade das Trevas (fig. 104. p. **115,** e fig. 105. p. 116). Mas agora é atribuído um., significado mais definido a essas formas fantásticas. Uma **inscrição** latina em torno de sua coroa diz o seguinte: "Este porta-luz é obra de **virtude:** com seu brilho prega a doutrina, para que muitos não se percam nas trevas do vício". E. realmente, quando nossos olhos penetram na selva de **estranhas** criaturas, não só voltamos a encontrar uma vez mais (em redor da protuberância do meio) os símbolos dos Evangelistas, que simbolizam a doutrina, mas também figuras nuas de homens. Tal como Laocoonte e seus filhos (fig. 68, p. 75), eles são acossados por serpentes e monstros, mas, agora, não se trata mais de uma luta irremediavelmente perdida. '"A luz que brilhou na escuridão" pode fazê-los triunfar sobre o poder do mal.

A pia batismal de uma igreja em Liège (Bélgica), feita por volta de **1113,** fornece outro exemplo do papel desempenhado pelos teólogos como assessores dos artistas (fig. 122). É feita de latão e mostra no meio um relevo do batismo do Cristo — o mais apropriado dos temas para uma pia batismal. Há inscrições latinas explicando o significado de cada figura: por exemplo, lemos "Angelis ministrantes" (anjos oficiantes) sobre as duas figuras que aguardam na margem do rio Jordão para receber o Cristo. Mas não são apenas essas inscrições que sublinham a importância atribuída ao significado de cada detalhe. Uma vez mais, a pia batismal como um todo recebeu esse significado. Até a figura dos bois que a sustentam não estão aí mera-



120. Castiçal de bronze de sino dourado. *Feito para a Catedral de Gloucester, entre 1104 e 1113. Londres, Victoria and Albert Museum*



121. O peixe vomita Jonas em terra seca. *Detalhe de um vitral na Catedral de Colônia, cerca de 1280*



122. REINER VAN HUY: Pia batismal de latão, S. Bartolomeu, Liège (Bélgica). *Entre 1107 e 1118*

mente para fins ornamentais ou decorativos. Lemos na Bíblia (2 Crônicas, IV) como o Rei Salomão contratou um hábil artífice de Tiro, na Fenícia, que era especialista em fundição de bronze. Entre as coisas que ele fez para o templo de Jerusalém, a Bíblia descreve:

Fez, também, o mar de bronze fundido, que tinha dez côvados de uma borda à outra, de forma arredondada... Estava colocado sobre doze bois; três olhavam para o norte, três para oeste, três para o sul e três olhavam para leste; o mar estava sobre eles, e a parte posterior de seus corpos estava para dentro.

Foi esse modelo sagrado, portanto, que o artista de Liège, outro especialista em fundição de bronze, foi solicitado a ter em mente na produção de sua pia batismal, mais de dois mil anos após a época de Salomão.

As formas que o artista usa para suas imagens do Cristo, dos anjos e de S. João, parecem mais naturais e. ao mesmo tempo, mais serenas e majestosas do que as das portas de bronze de Hildesheim (fig. 111, p. 122), Recordemos que o século XII é o século das Cruzadas. Havia naturalmente maior contato do que antes com a arte de Bizâncio, e muitos artistas do século XII tentaram imitar e emular as majestosas imagens sacras da Igreja Oriental (figs. 88-9, pp. 99-100).

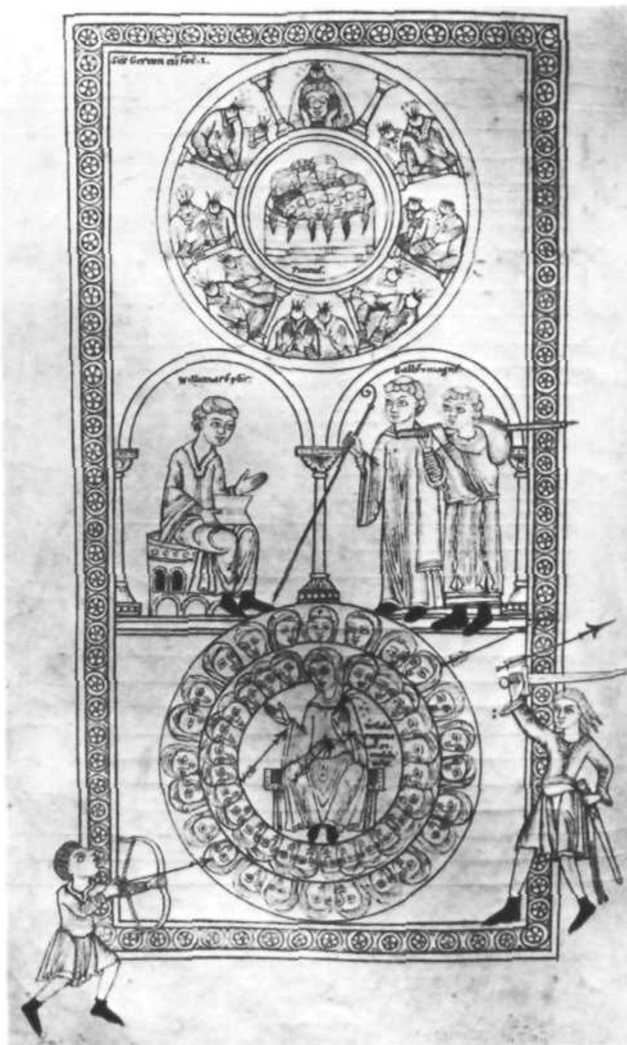
Em nenhuma outra época, de fato, a arte européia se aproximou mais desse gênero de arte oriental do que no apogeu do estilo românico. Vimos a disposição rígida e solene das esculturas de Arles (figs. 118-119), e vemos o mesmo espírito em numerosos manuscritos iluminados do século XII. A fig.



123. A Anunciação. *De um Evangelho manuscrito suábio, cerca de 1150. Stuttgart, Landesbibliothek*

123, por exemplo, representa a Anunciação. Parece quase tão hirta e imóvel quanto um relevo egípcio. A Virgem é vista de frente, as mãos erguidas como num gesto de incontido assombro, enquanto a pomba do Espírito Santo desce das alturas sobre ela. O Anjo é visto em meio perfil, sua mão direita estendida num gesto que na arte medieval significava o alo de falar. Se, ao observarmos essa iluminura, esperamos uma vívida ilustração de uma cena real, talvez fiquemos desapontados. Mas, se nos lembrarmos, uma vez mais, de que o artista não estava empenhado numa imitação de formas naturais e se preocupava exclusivamente com a disposição de tradicionais símbolos sagrados, que era tudo o que ele necessitava para ilustrar o mistério da Anunciação, então deixaremos de sentir a falta daquilo que o artista nunca pretendeu nos dar.

Pois devemos compreender como eram grandes as possibilidades que se abriam diante dos artistas, logo que finalmente puseram de lado toda a ambição de representar as coisas tal como as vemos. A fig. 124 mostra uma página de um calendário para uso num mosteiro alemão. Assinala as festas principais de santos & serem comemoradas no mês de outubro, mas, ao invés de nossos próprios calendários, marca-as não só com palavras, mas também por ilustrações. No meio, entre os arcos, vemos S. Willimarus, o clérigo, e S. Gall, com o báculo de bispo, e um frade que carrega a bagagem do missionário errante. As curiosas imagens no topo e embaixo ilustram a história de dois martírios que são recordados em outubro. Em tempos mais recentes, quando a arte retornou à representação pormenorizada da natureza, tais cenas cruéis foram pintadas frequentemente com profusão de horríveis detalhes. O nosso artista pôde evitar tudo isso. Para nos lembrar S. Gereão e seus companheiros, cujas cabeças foram cortadas e lançadas num poço, ele dispôs os troncos decapitados num círculo em torno da imagem do poço repleto de cabeças. Santa Úrsula, que, de acordo com a lenda, tinha sido massacrada com suas onze mil virgens pelos pagãos, é vista entronizada, literalmente rodeada de suas seguidoras. Um feio selvagem armado de arco e flecha, e um homem brandindo sua espada, estão colocados fora da página *e* mirando o Santo. Podemos ler a história que está fora da página sem sermos forçados a visualizá-la. E como o artista pôde prescindir de qualquer ilusão de espaço ou de qualquer ação dramática, pôde arranjar suas figuras e formas de acordo com linhas puramente ornamentais. A pintuora estava, de fato, a caminho de se converter numa forma de escrita por imagens: mas esse retorno a métodos mais simplificados de representação deu



124. Santos Gereão, Willimarus, Gall, e o Martírio de Santa Úrsula com suas 11.000 virgens. *De um calendário manuscrito feito entre 1137 e 1147. Stuttgart, Landesbibliothek*

ao artista da Idade Média uma nova liberdade para experimentar com mais complexas formas de composição (composição = pôr junto). Sem esses métodos, os ensinamentos da Igreja jamais poderiam ser traduzidos em formas visíveis.

O que se disse sobre formas *é* também válido para as cores. Como os artistas não se sentiam mais obrigados a estudar e imitar as verdadeiras gradações de tonalidades cromáticas que ocorrem na natureza, estavam livres para escolher qualquer cor de que gostassem para as suas ilustrações. O ouro brilhante e os azuis luminosos de seus trabalhos de ourivesaria, as cores intensas de suas iluminuras, o vermelho vivo e os verdes profundos de seus vitrais (fig. 121, p. 132) mostram que esses mestres tiraram bom proveito de sua independência da natureza. Foi essa emancipação da necessidade de imitar o mundo natural que iria capacitá-los a transmitir a idéia do sobrenatural.



125. Artistas trabalhando num manuscrito e pintura de um painel. *Do livro de modelos do Mosteiro de Reun, feito por volta de 1200. Viena, Nationalbibliothek*

10. A Igreja Triunfante

O Século XIII



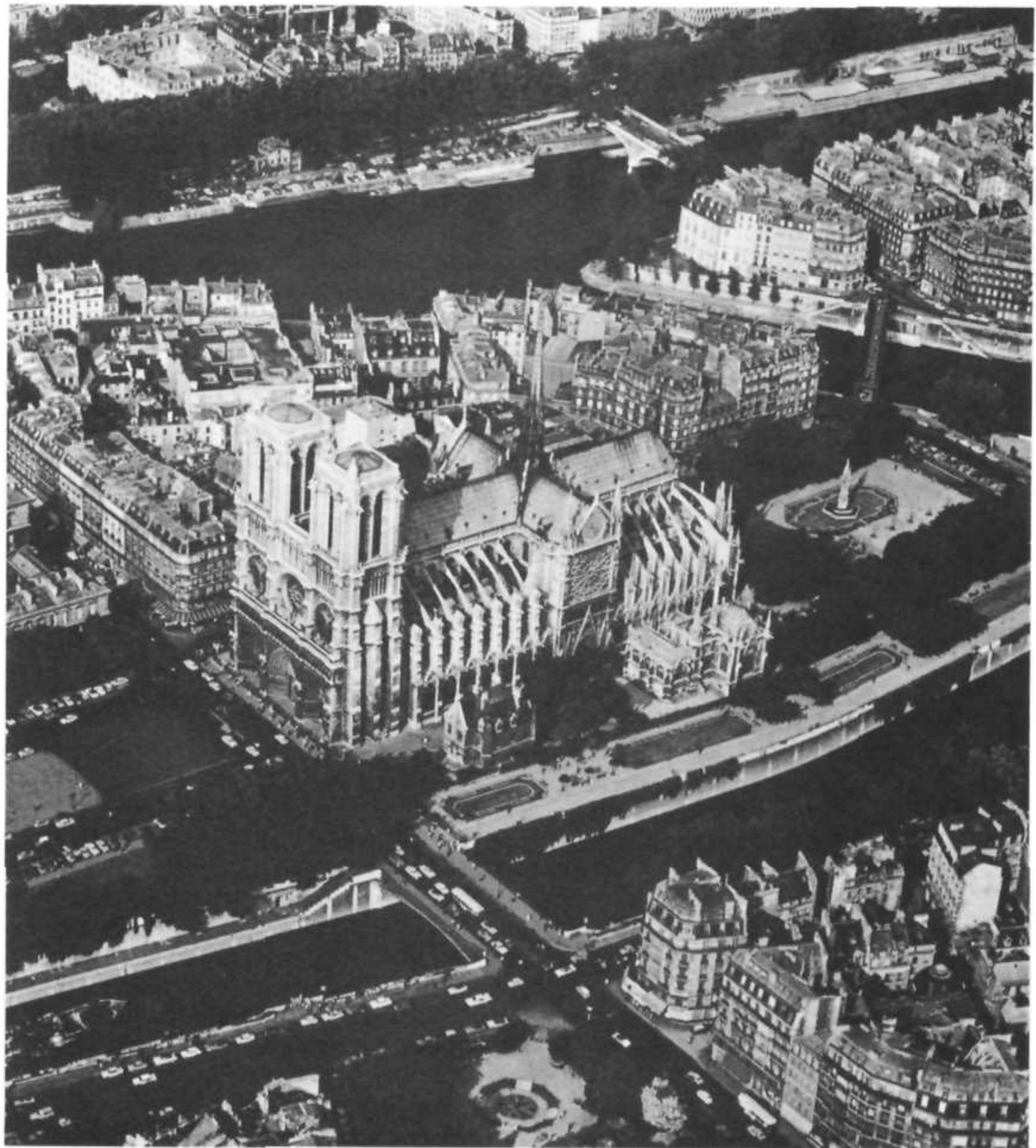
126. Uma catedral gótica: Notre Dame de Paris. *Construída de 1163 a 1250*

ACABAMOS DE COMPARAR a arte do período românico com a arte de Bizâncio e mesmo do Oriente antigo. Mas existe um aspecto em que a Europa sempre diferiu profundamente das concepções artísticas orientais. Com efeito, no Oriente, esses estilos duraram milhares de anos e não parecia haver razão alguma para que mudassem. O Ocidente jamais conheceu essa imobilidade. Foi sempre irrequieto, em busca de novas soluções e de novas idéias. O estilo românico não sobreviveu sequer ao século XII. Ainda mal os artistas tinham conseguido construir com êxito as abóbadas de suas igrejas e disposto suas estátuas de uma nova e majestosa maneira, quando uma idéia revolucionária fez com que as igrejas normandas e românicas parecessem desgraciosas, pesadas e obsoletas. A nova idéia nasceu na França setentrional. Era o princípio do estilo gótico. No início, poderíamos chamar-lhe principalmente uma invenção técnica, mas, em seus efeitos e repercussões, tornou-se muito mais do que isso. Foi a descoberta de que o método de abobadar uma igreja por meio de arcos transversais podia ser desenvolvido muito mais sistematicamente e com objetivos muito mais ambiciosos do que os arquitetos normandos haviam sequer sonhado. Se era verdade que os pilares bastavam para sustentar os arcos da abóbada entre os quais as outras pedras eram usadas como mero enchimento, então todas as paredes maciças entre os pilares eram realmente supérfluas. Tudo o que se precisava era de pilares finos e "costelas" estreitas nas arestas da abóbada. Qualquer coisa de permeio podia ser dispensada sem perigo de desabamento da estrutura. Não havia necessidade de pesadas paredes de pedra — pelo contrário, podiam ser abertas grandes janelas. Tornou-se o ideal dos arquitetos construir igrejas quase à maneira como construímos hoje estufas para plantas. Só que eles não tinham esquadrias de aço ou longarinas de ferro — tinham que as construir de pedra e isso exigia uma grande soma de cálculos cuidadosos. Entretanto, desde que os cálculos fossem corretos, era possível

construir uma igreja de um tipo inteiramente novo; uma edificação de pedra e vidro como jamais o mundo vira. Essa é a idéia dominante das catedrais góticas, a qual foi desenvolvida no norte da França durante a segunda metade do século XII.

É claro, o princípio do cruzamento de "nervuras" não era só por si bastante para esse estilo revolucionário de construção gótica. Foi necessário um certo número de outras invenções técnicas para tornar possível o milagre. Os arcos redondos do estilo românico, por exemplo, eram inadequados aos objetivos dos construtores góticos. A razão é a seguinte: se recebo a tarefa de fechar o vão entre dois pilares com um arco semicircular, só existe uma maneira de o fazer. A abóbada atingirá sempre uma determinada altura, nem mais nem menos. Se eu quisesse alcançar uma altura maior, teria que fazer o arco mais profundo. Nesse caso, a melhor solução não é ter um arco redondo, mas unir dois segmentos de arco. Foi essa a idéia do arco ogival. Sua grande vantagem é que pode ser variado a vontade, mais achatado ou mais pontiagudo segundo as exigências da estrutura.

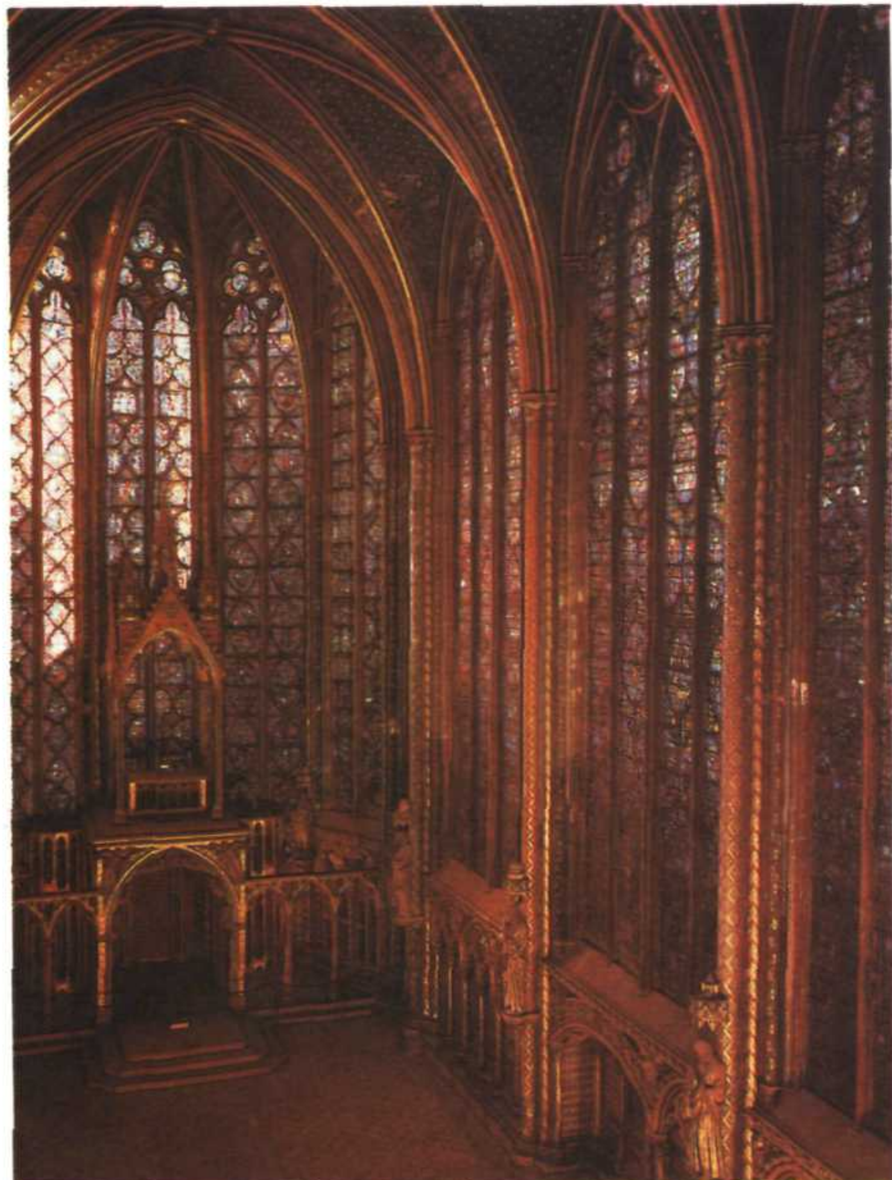
Havia mais um aspecto a ser considerado. As pesadas pedras da abóbada não exercem apenas pressão para baixo, mas também para os lados, à maneira de um arco retesado. Também aqui o arco ogival constituiu um aperfeiçoamento em relação ao arco redondo, mas, de qualquer modo, os pilares não eram por si só suficientes para suportar essa pressão de dentro para fora. Nas naves laterais abobadadas isso não representou grande dificuldade. Contrafortes (ou botaréus) podiam ser construídos do lado de fora. Mas o que se poderia fazer com a alterosa nave central? Era preciso mantê-la em sua forma desde o lado de fora, passando sobre os telhados das naves laterais. Para isso, os construtores tiveram que introduzir os "arcobotantes", os quais completam a armação externa da abóbada gótica fig. 127). Uma igreja gótica parece estar suspensa entre essas estruturas mais delgadas de pedra como uma roda de bicicleta — que não se deforma em virtude de seus finos raios — suporta a sua carga. Em ambos os casos, é a distribuição uniforme de peso que torna possível reduzir o material necessário à construção, cada vez mais, e sem pôr em perigo a solidez do todo.



127. Notre Dame de Paris vista do ar. *Mostrando a forma de cruz da construção e os "arcobotantes"*

Seria um erro, entretanto, considerar essas igrejas principalmente como proezas de engenharia. O artista cuidou de que sentíssemos e fruíssemos o arrojo do plano de suas criações. Olhando para um templo dórico (fig. 45. p. 46), percebemos a função da colunata que suporta o peso do teto horizontal. Postados no interior de uma catedral gótica (fig. 129), faz-se-nos entender a complexa interação de trações e pressões que mantém a grandiosa abóbada em seu lugar. Não existem paredes cegas ou pilares maciços em parte alguma. Todo o interior parece ter sido tecido de delicados fustes e nervuras; sua rede cobre a abóbada e desce ao longo das paredes da nave para se reunir no capitel dos diversos pilares, que são formados por um feixe de varas de pedra.
As próprias janelas são cobertas por essas linhas entrelaçadas, conhecidas como "rendilhado", na parte superior da ogiva (fig. 128).

As grandes catedrais, as igrejas próprias dos bispos *(cathedra* = trono do bispo), do final do século XII e início do século XIII foram quase sempre concebidas numa escala tão imponente e arrojada que poucas, se algumas porventura houve, foram completadas exatamente como planejadas. Mas, apesar disso, e depois das numerosas alterações que sofreram no decorrer do tempo, continua sendo uma experiência inesquecível entrar nesses vastos interiores, cujas próprias dimensões parecem apequenar tudo o que seja meramente humano e trivial. Ê difícil imaginar a impressão que essas construções devem ter causado naqueles que só conheciam as estruturas



128. Janelões de uma igreja gótica: a Sainte Chapelle, em Paris, concluída em 1250



129. Interior gótico: a catedral de Amiens. *A nave foi construída por Robert de Luzarches, 1218-36, a abside concluída em 1247*

pesadas e sombrias do estilo românico. Essas igrejas mais antigas, com sua força e poder, talvez transmitissem algo daquela "igreja militante" e guerreira que oferecia abrigo contra as investidas do mal. As novas catedrais davam aos fiéis o vislumbre de um mundo diferente. Eles ouviriam falar, em sermões e cânticos, da Jerusalém Celestial com seus portões de pérolas, suas jóias de incalculável preço, suas ruas de ouro puro e cristal transparente (Apocalipse. XXI). Agora, essa visão descera do Céu a Terra. As paredes dessas igrejas não eram frias e intimidativas. Eram formadas de vitrais polícromos, que refulgiam como rubis e esmeraldas (fig. 121, p. 132). Os pilares, nervuras e rendilhados despediam cintilações douradas. Tudo o que era pesado, terreno e trivial foi eliminado. Os fiéis entregues à contemplação de toda essa beleza podiam sentir que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino além do alcance da matéria.

Mesmo quando vistos de longe, esses milagrosos edifícios pareciam proclamar as glórias celestes. A fachada de Notre Dame de Paris é talvez a mais perfeita de todas (fig. 126). Tão lúcida e tão desembaraçada é a disposição dos pórticos e janelas, tão ágil e gracioso o rendilhado do trifório, que esquecemos o peso dessa montanha de pedra e toda a estrutura parece elevar-se ante os nossos olhos como uma miragem.

Há uma sensação análoga de leveza e imponderabilidade nas esculturas que ladeiam os pórticos como anfitriões celestes. Enquanto que o mestre românico de Arles (fig. 119, p. 129) fez suas figuras de santos parecerem sólidos pilares firmemente encaixados na moldura arquitetônica, o mestre que



130. Melquisedeque, Abraão e Moisés. *Do pórtico do transepto norte da catedral de Chartres. Iniciada provavelmente em 1194*

trabalhou para o pórtico norte da catedral gótica de Chartres (fig. 130) fez cada uma de suas figuras ganhar vida. Elas parecem movimentar-se e olhar solenemente umas para as outras, e a fluidez de suas vestes indica, uma vez mais, que existe um corpo por baixo. Cada uma das figuras está claramente assinalada e deve ser reconhecível por qualquer pessoa que conheça o Antigo Testamento. Não temos dificuldade em reconhecer Abraão, o ancião com seu filho Isaac pronto para ser sacrificado. Também podemos reconhecer Moisés, porque segura as tábuas onde estão gravados os Dez Mandamentos e a coluna com a serpente bronzeada por meio da qual ele curou os israelitas. O homem do outro lado de Abraão é Melquisedeque, Rei de Salém, sobre quem lemos na Bíblia (Génese. XIV, 18) que era "sacerdote do Deus Altíssimo" e "trouxe pão e vinho" para receber Abraão depois de uma batalha vitoriosa. Na teologia medieval ele era considerado, portanto, o modelo do sacerdote que administra os sacramentos, sendo por isso que Melquisedeque é assinalado por um cálice e o turíbulo do oficiante. Dessa maneira, quase todas as figuras que se aglomeram nos pórticos das grandes catedrais góticas estão assinaladas por um emblema, para que o seu significado e mensagem possa ser entendido e meditado pelos fiéis. Em conjunto, elas formam uma consubstanciação dos ensinamentos da Igreja tão completa quanto as obras discutidas no capítulo precedente. E, no entanto, sentimos que o escultor gótico meteu ombros à sua tarefa possuído de um novo espírito. Para ele, essas estátuas não são apenas símbolos sagrados, lembretes solenes de uma verdade moral. Cada uma delas deve ter constituído para o artista uma figura autônoma, diferente de seus vizinhos em sua atitude e tipo de beleza, e imbuída de dignidade individual.

A catedral de Chartres ainda pertenceu, em grande parte, ao final do século XII. Depois do ano de 1200, grande número de novas e magníficas catedrais brotaram na França e também nos países vizinhos, notadamente na Inglaterra, Espanha e Renânia alemã. Muitos dos mestres ocupados nessas novas edificações tinham aprendido seu mister enquanto trabalhavam nas primeiras construções desse tipo, mas todos eles procuraram enriquecer as realizações de seus predecessores.

A fig. 131, da catedral gótica de Estrasburgo, construída em princípios do século XIII, mostra a nova abordagem desses escultores góticos. Representa a morte da Virgem. Os doze apóstolos cercam seu leito, Santa Maria Madalena ajoelha-se junto ao leito. Cristo, no centro, está recebendo em Seus braços a alma da Virgem. Vemos que o artista ainda está preocupado em preservar algo da solene simetria do período anterior. Podemos imaginar que ele esboçou o grupo de antemão, a fim de dispor as cabeças dos apóstolos em torno do arco; os dois apóstolos curvados sobre a cabeceira e os pés do leito correspondem um ao outro, com a figura do Cristo no centro. Mas o artista já não se contentou com um arranjo puramente simétrico, como foi preferido pelo mestre do século XII (fig. 124, p. 135). Quis nitidamente insuflar vida em suas figuras. Podemos observar a expressão de dor nas belas faces dos apóstolos, o cenho carregado e o olhar intenso de preocupação. Três deles erguem as mãos para o rosto, no gesto tradicional de aflição e luto. Ainda mais expressivas são a face e a figura de Maria Madalena, agachada junto ao leito e torcendo as mãos; e é maravilhoso ver como o artista logrou contrastar a fisionomia dela com a expressão serena e bem-aventurada no rosto da Virgem. As roupagens já não são os invólucros vazios e os rolos puramente ornamentais que vemos nos primeiros trabalhos medievais. Os artistas góticos quiseram entender a fórmula antiga para corpos vestidos que lhes fora transmitida. Talvez se voltassem, em busca de esclarecimento, para os remanescentes das obras pagãs em pedra, túmulos e arcos triunfais romanos, dos quais podiam ser vistos muitos na França. Assim recuperaram a perdida arte clássica de deixar que a estrutura do corpo se mostrasse sob as dobras da roupagem. O nosso artista, de fato, está orgulhoso de sua habilidade em dominar essa difícil técnica. O modo como os pés e as mãos da Virgem e a cabeça do Cristo aparecem sob o pano revela-nos que esses escultores góticos já não estavam apenas interessados no que representavam, mas lambem nos problemas de como representá-lo. Uma vez mais, como no tempo do grande despertar na Grécia, eles começaram a observar a natureza,



131. A Morte da Virgem. Do *pórtico do transepto sul da catedral de Estrasburgo. Cerca de 1230*

não tanto para copiá-la, mas, sobretudo, para aprender com ela como fazer uma figura ter um aspecto convincente. Contudo, existe uma vasta diferença entre a arte grega e a arte gótica, entre a arte do templo e a da catedral. Os artistas gregos do século V a.C. estavam principalmente interessados em como realizar a imagem de um belo corpo. Para o artista gótico, todos esses métodos e estratagemas eram tão só um meio para um fim, que era contar uma história sagrada de um modo mais comovente e mais convincente. Não a conta apenas por contar, mas para nos transmitir uma mensagem, e para alívio e edificação dos fiéis. A atitude do Cristo olhando para a Virgem agonizante era claramente mais importante para o artista do que a habilidosa reprodução de seus músculos.

Durante o século XIII, alguns artistas foram ainda mais longe em suas tentativas de dar vida à pedra. O escultor que foi incumbido da tarefa de representar os fundadores da Catedral de Naumburgo, na Alemanha, por volta de 1260, quase nos convence de que retratou cavaleiros reais de seu tempo (fig. 132). Não é muito provável que efetivamente o fizesse; esses fundadores já tinha morrido há muitos anos e nada restava deles além de um nome. Mas suas estátuas de homens e mulheres parecem estar prestes, a qualquer momento, a descerem de seus pedestais e juntarem-se à companhia daqueles vigorosos cavaleiros e graciosas damas cujos feitos e sofrimentos enchem as páginas dos nossos livros de história.

Trabalhar para catedrais era a principal tarefa dos escultores nórdicos do século XIII. A mais freqüente tarefa dos pintores seus contemporâneos ainda era a iluminação de manuscritos, mas o espírito dessas ilustrações era muito diferente do que se reflete nas solenes páginas dos manuscritos românicos. Se compararmos a "Anunciação" do século XII (fig. 123, p. 134) com uma página do Saltério de Bonmont, do século XIII (fig. 133), ficaremos com uma idéia dessa mudança. Ela mostra o sepultamento do Cristo, semelhante no tema e no espírito ao relevo da Catedral de Estrasburgo (fig. 131). Vemos de novo até que ponto se tornou importante para o artista mostrar-nos o sentimento de suas figuras. A Virgem inclina-se sobre o corpo morto de Jesus e abraça-o, enquanto S. João aperta as mãos em atitude de profundo pesar.



132. Ekkehart e Uta. *Da série de "Fundadores" do Coro da catedral de Naumburgo. Cerca de 1260*



133. O Sepultamento de Cristo. *De um Saltério manuscrito de Bonmont. Pintado provavelmente entre 1250 e 1300. Besançon, Bibliothèque Municipale*

Tal como no relevo, vemos que o artista se esmerou em ajustar a sua cena a um padrão regular: os anjos nos cantos superiores surgem das nuvens com incensórios nas mãos, e os servos, com seus estranhos chapéus pontiagudos — como os usados pelos judeus da Idade Média — amparam o corpo do Cristo. Essa expressão de sentimento intenso, e essa distribuição regular das figuras na página, eram obviamente mais importantes para o artista do que qualquer tentativa de fazer suas figuras naturais ou de representar uma cena real. Não lhe importa que os servos sejam menores do que as personagens sagradas, nem dá qualquer indicação do lugar ou cenário do drama. Entendemos o que está acontecendo sem tais indicações externas. Embora não fosse intenção do artista representar as coisas como as vemos na realidade, o seu conhecimento do corpo humano, tal como o do mestre de Estrasburgo, era, não obstante, muito superior ao do pintor da miniatura do século XII.

Foi no século XIII que os artistas abandonaram ocasionalmente seus livros de modelos, a fim de representarem algo que lhes interessava pessoal e diretamente. É difícil imaginarmos hoje o que isso significou. Concebemos um artista como uma pessoa munida de um livro de esboços e que, sempre que se sente inclinado a isso, senta-se e faz um desenho, copiando o que vê na vida real. Mas sabemos que todo o treinamento e formação do artista medieval era muito diferente. Começava por ser aprendiz de um mestre, a quem ajudava executando suas instruções e preenchendo partes relativamente secundárias de uma pintura. Aprendia gradualmente como representar um apóstolo e como desenhar a Santa Virgem. Aprendia a copiar e reagrupar cenas de velhos livros, e a ajustá-las a diferentes contextos; finalmente, adquiria suficiente desenvoltura em tudo isso para poder até ilustrar uma cena para a qual não conhecia modelo algum. Mas jamais em sua carreira se defrontaria com a necessidade de apanhar um livro de esboços e desenhar algo a partir da vida real. Mesmo quando solicitado a representar uma determinada pessoa, o rei ou um bispo, ele não fazia o que chamaríamos um retrato fiel. Na Idade Média não havia retratos, tal como hoje os entendemos. Tudo o que os artistas faziam era desenhar uma figura convencional e dar-lhe as insígnias do cargo — coroa

e cetro para o rei, mitra e báculo para o bispo — e talvez escrever por baixo o nome da personalidade representada, para que não houvesse engano. Poderá nos parecer estranho que artistas capazes de criarem formas tão naturais como as dos fundadores de Naumburgo (fig. 132) tivessem tanta dificuldade em retratar uma determinada pessoa. Mas a idéia de ficar sentado diante de uma pessoa ou de um objeto e de fazer uma cópia do que viam era inteiramente estranha a esses artistas. E tanto mais extraordinário porquanto, em certas ocasiões, os artistas do século XIII desenhavam, de fato, sobre algo captado na própria vida real. Faziam-no quando não dispunham de um modelo convencional em que se apoiassem. A fig. 134 mostra uma dessas exceções. É o retrato de um elefante, desenhado pelo historiador inglês Matthew Paris em meados do século XIII. Esse elefante fora enviado por S. Luís, Rei da França, a Henrique III, em 1255. Era o primeiro a ser visto na Inglaterra. A figura do servo a seu lado não é um retrato muito convincente, embora nos seja dado o seu nome, Henricus de Flor. Mas o ponto interessante é que, nesse caso, o artista estava muito preocupado em obter as proporções certas. Entre as patas do elefante há uma inscrição em latim que diz: "Pelo tamanho do homem aqui retratado podereis imaginar o tamanho do animal representado aqui". A nossos olhos, esse elefante poderá parecer um tanto grotesco; mas demonstra, penso eu, que os artistas medievais, pelo menos no século XIII, estavam perfeitamente cônscios de aspectos tais como as proporções e, se as ignoravam com tanta freqüência, não o faziam por ignorância, mas simplesmente porque não pensavam que isso fosse importante.

No século XIII, a época das grandes catedrais, a França era o mais rico e mais importante país da Europa. A Universidade de Paris era o centro intelectual do mundo ocidental. Na Itália, que era uma terra de cidades em guerra constante entre si, as idéias e métodos dos construtores das grandes



134. MATTHEW PARIS: Um elefante e seu cornaca. *Desenhado em 1255. Cambridge, Corpus Chrisli College*

catedrais francesas, tão avidamente imitadas na Alemanha e na Inglaterra, não **tiveram** no começo grande receptividade.

Somente na segunda metade do século **XIII** é que um escultor italiano começou a emular o exemplo dos mestres franceses e a estudar os métodos da escultura clássica a fim de representar a natureza de um modo mais convincente. Esse artista foi Nicola Pisano, que trabalhou no grande porto de mar e centro mercantil de Pisa. A fig. 135 mostra um dos relevos de um púlpito por ele completado em 1260. A princípio, não é fácil perceber que tema foi representado porque Pisano seguiu a prática medieval de combinar várias histórias num só quadro. Assim, o canto esquerdo do relevo está ocupado por um grupo da Anunciação e o centro com o Nascimento de Jesus. A Virgem está deitada numa cama baixa. S. José agachado num canto e duas servas estão empenhadas em dar banho no Menino. O grupo parece ser atropelado por um rebanho de ovelhas, mas estas pertencem realmente a uma terceira cena — a história da Anunciação aos Pastores, a qual é representada no canto superior direito, onde o Menino Jesus aparece uma vez mais na manjedoura. Mas, se a cena parece um pouco congestionada e confusa, o escultor logrou, não obstante, dar a cada episódio seu lugar próprio e com

profusão de vívidos detalhes. Podemos ver como ele se deleitou em toques de observação como o bode do canto inferior direito, coçando o focinho com o casco, e perceber quanto devia ao estudo da escultura clássica e cristã primitiva (fig. 82), ao observarmos o seu tratamento de cabeças e vestes. Tal como o mestre de Estrasburgo, que trabalhou uma geração antes dele, ou como o mestre de Naumburgo, que devia ser mais ou menos de sua idade, Nicola Pisano tinha aprendido os métodos dos antigos para mostrar as formas do corpo sob as roupagens e dar às suas figuras uma aparência digna e convincente.

Os pintores italianos foram ainda mais morosos do que os escultores italianos em responder ao novo espírito dos mestres góticos. Cidades italianas como Veneza estavam em estreito contato com o Império Bizantino e os artífices italianos preferiam voltar seus olhos para Bizâncio em vez de Paris, em busca de inspiração e orientação (ver a fig. 8, p. 7). As igrejas italianas do século XIII ainda eram decoradas com solenes mosaicos à "maneira grega".

Poderia parecer que essa adesão ao estilo conservador do Oriente iria impedir todas as mudanças e, de fato, elas foram projetadas por muito tempo. Mas, quando se aproximava o fim do século XIII, foi esse fundamento sólido na tradição bizantina que capacitou a arte italiana não só a alcançar as realizações dos escultores das catedrais setentrionais, mas a revolucionar toda a arte da pintura.

Não devemos esquecer que o escultor que procura reproduzir a natureza tem uma tarefa bem mais fácil do que o pintor que se propõe finalidade análoga. O escultor não precisa preocupar-se com a criação de uma ilusão de profundidade, através do escorço ou da modelação em luz e sombra. A sua estátua ergue-se em espaço real e em luz real. Assim, os escultores de Estrasburgo ou Naumburgo puderam alcançar um grau de realismo que nenhuma pintura do século XIII foi capaz de igualar. Pois convém lembrar

135. NICOLA PISANO: Anunciação, Natividade e Pastores. *Do púlpito em mámore do Balistério de Pisa. Concluído em 1260*



que a pintura setentrional renunciara a toda pretensão de criar uma ilusão de realidade. Os seus princípios de arranjo e narrativa eram governados por finalidades muito diferentes.

Em última análise, foi a arte bizantina que permitiu aos italianos transporem a barreira que separa a escultura da pintura. Apesar de toda a sua rigidez, a arte bizantina tinha preservado mais das descobertas dos pintores helenísticos do que sobrevivera a escrita pictórica da Idade, das Trevas no Ocidente. Recordemos quantas dessas realizações ainda estão escondidas, por assim dizer, sob solenidade hierática de uma pintura bizantina como a da fig. 88 (p. 99); como a face é modelada em luz e sombra e como o tronco e o escabelo revelam uma compreensão correta dos princípios de escorço. Com métodos dessa espécie, um gênio que quebrou o sortilégio do conservadorismo bizantino pôde aventurar-se em um novo mundo e traduzir para a pintura as figuras realistas da escultura gótica. A arte italiana encontrou esse gênio no pintor florentino Giotto di Bondone (12667-1337).

É usual iniciar um novo capítulo com Giotto; os italianos estavam convencidos de que uma época inteiramente nova tinha começado com o aparecimento desse grande pintor. Veremos que eles estavam certos. Mas, apesar de tudo isso, talvez seja útil recordar que não existem novos capítulos nem novos começos, e que isso nada diminui a grandeza de Giotto, se considerarmos que os seus métodos devem muito aos mestres bizantinos, e seus objetivos e concepções aos grandes escultores das catedrais do Norte.

As famosas obras de Giotlo são murais e *afrescos* (assim chamados porque tinham que ser pintados na parede enquanto o emboço ainda estava fresco, isto é, úmido). Por volta de 1306, ele cobriu com histórias inspiradas na vida de Jesus e da Virgem as paredes de uma pequena igreja de Pádua, na Itália setentrional. Por baixo, pintou personificações de virtudes e vícios, como as que tinham sido por vezes colocadas nos pórticos das catedrais setentrionais.

A fig. 136 mostra-nos a figura da Fé pintada por Giotto; é uma matrona com uma cruz numa das mãos e um pergaminho na outra. É fácil ver a semelhança entre essa nobre figura e as obras dos escultores góticos. Mas não é uma estátua. É uma pintura que produz a ilusão de uma estátua em redondo. Vemos o escorço do braço, a modelação da face e do pescoço, as sombras profundas nas pregas flutuantes das vestes. Nada que se parecesse com isso tinha sido feito em mil anos. Giotto redescobrira a arte de criar a ilusão de profundidade numa superfície plana.

Para Giotto, essa descoberta não era apenas um estratagema a ser exibido como tal. Ela capacitou-o a modificar toda a concepção da pintura. Em vez de usar os métodos de escrita pictórica, pôde criar a ilusão de que a história sagrada estava acontecendo diante de nossos próprios olhos. Para tanto, já não era suficiente examinar as representações mais antigas da mesma cena ou adaptar esses modelos consagrados pelo tempo a um novo uso. Giotto preferiu seguir o conselho dos frades que exortavam os fiéis, em seus sermões, a visualizar mentalmente, quando liam a Bíblia e as lendas dos santos, como teria sido a cena da família de um carpinteiro em fuga para o Egito ou do Senhor sendo pregado na cruz. Não descansou enquanto não reformulou tudo isso em seu pensamento: como se portaria um homem, como agiria, como se impressionaria, se participasse de tais eventos? Ainda mais: como se apresentariam aos nossos olhos tais gestos, movimentos e atitudes?



136. GIOTTO: A Fé. *Mural na Cappella dell'Arena, em Pádua. Provavelmente concluído em 1306*

Podemos aferir melhor a extensão dessa revolução se compararmos um dos afrescos de Giotto em Pádua (fig. 137) com um tema semelhante na miniatura do século XIII na fig. 133. O tema *é* o velório em torno do corpo morto do Cristo, com a Virgem abraçando seu Filho pela última vez. Na miniatura, como o leitor recordará, o artista não estava interessado em representar a cena como poderia ter acontecido. Variou o tamanho das figuras de modo a encaixá-las bem na página, e se tentarmos imaginar o espaço entre as figuras no primeiro plano e S. João no fundo — com Jesus e a Virgem no meio — apercebemo-nos sem esforço de que tudo está espremido e de que o artista não se importou com os problemas de espaço. Foi a mesma indiferença pelo lugar real onde a cena estava ocorrendo que levou Nicola Pisano a representar diferentes episódios dentro de um só quadro. O método de Giotto é completamente diferente. A pintura, para ele. é mais do que um substitutivo para a palavra escrita. Parece que testemunhamos o evento real como se fosse representado num palco. Comparemos o gesto convencional de luto de S. João na miniatura com o movimento exaltado de S. João na pintura de Giotto, o corpo inclinado para a frente e os braços bem abertos num gesto apaixonado. Se tentarmos imaginar aqui a distância entre as figuras agachadas no primeiro plano e S. João, sentimos imediatamente que existe ar e espaço entre elas, e que todas podem se movimentar. Essas figuras em primeiro plano mostram até que ponto a arte de Giotto era inteiramente nova sob todos os aspectos. Recordemos que a arte cristã primitiva tinha revertido à antiga idéia oriental de que, para se contar claramente uma história, todas as figuras tinham que ser completamente mostradas, quase como se fazia na arte egípcia. Giotto abandonou essas idéias. Não precisava de artifícios tão simples. Ele prova-nos de uma forma tão convincente como cada figura reflete a dor profunda gerada pela trágica cena que não podemos deixar de pressentir a mesma

aflição nas figuras agachadas cujos rostos estão escondidos de nós.



137. GIOTTO: A Lamentação do Cristo. *Mural na Capella dell'Arena, em Pádua. Provavelmente concluído em 1306*



138. Detalhe da fig. 137

A fama de Giotto correu célere. O povo de Florença orgulhava-se dele. Interessava-se por sua vida e contava anedotas sobre sua argúcia, seus ditos de espírito e sua destreza. Também isso era uma novidade. Nada de parecido acontecera antes. É claro, tinha havido mestres que gozavam da estima geral e eram recomendados de mosteiro para mosteiro, ou de bispo para bispo. Mas, de um modo geral, as pessoas não achavam necessário preservar os nomes desses mestres para a posteridade. Consideravam-nos como hoje consideramos um bom marceneiro ou alfaiate. Os próprios artistas tampouco estavam muito interessados em adquirir fama ou notoriedade. Com bastante freqüência, nem sequer assinavam suas obras. Ignoramos os nomes dos mestres que fizeram as esculturas de Chartres. Estrasburgo ou Naumburgo.

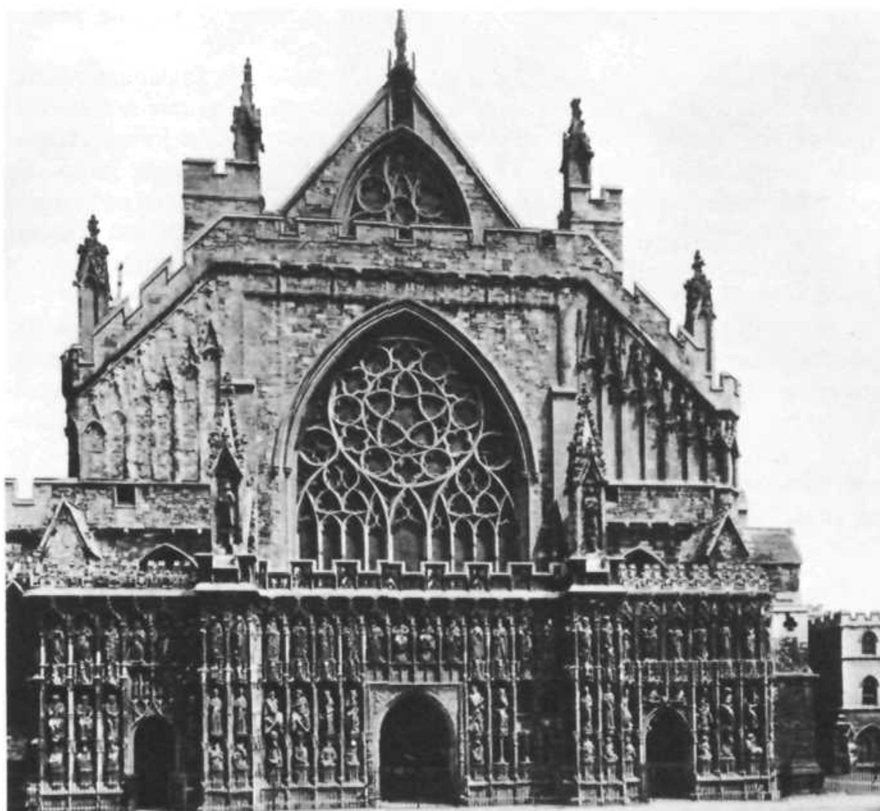
Sem dúvida, eram apreciados no seu tempo, mas outorgaram a honra à catedral para que haviam trabalhado. Também a este respeito o pintor florentino Giotto inicia um capitulo inteiramente novo na história da arte. Dos seus dias em diante, a história da arte, primeiro na Itália e depois em outros paises, também, passou a ser a história dos grandes artistas.

139. O Rei e seu arquiteto (com régua e compasso) visitando o local de construção de uma catedral (o Rei Offa em St. Albans). *De um manuscrito inglês da Vida de St. Albans, provavelmente pintado por* MATTHEW PARIS *cerca de 1260. Dublim, Trinity College*



11. Cortesãos e Burgueses

O Século XIV



140. O estilo "decorado": a fachada oeste da Catedral de Exeter. *Cerca de 1350-1400*

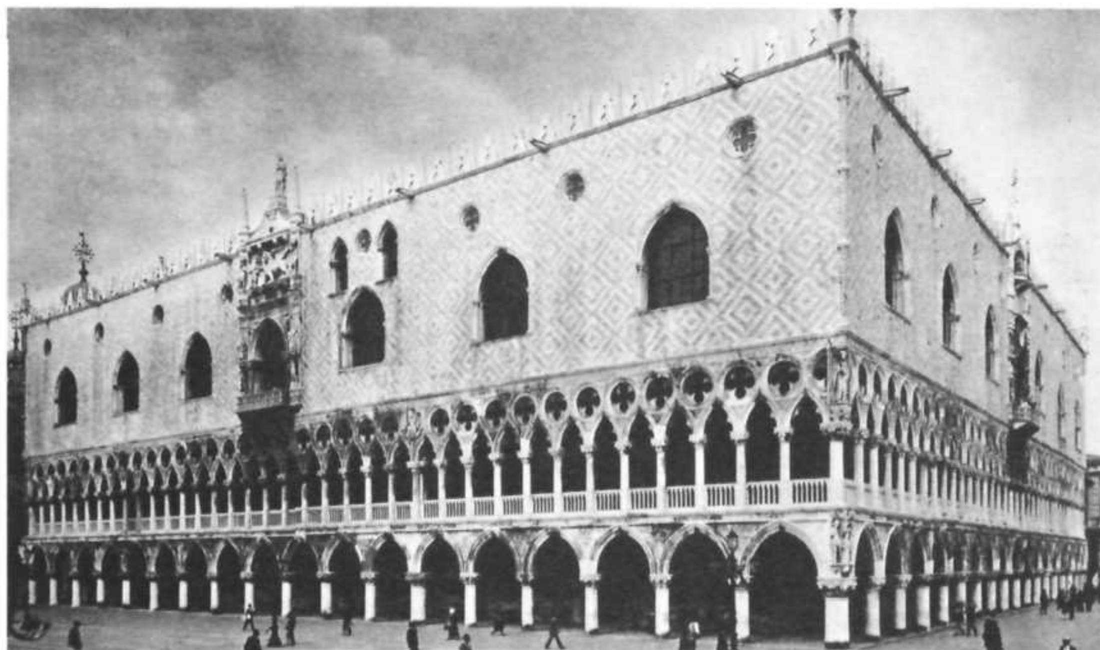
O SÉCULO XIII tinha sido o século das grandes catedrais, nas quais quase todos os ramos da arte tiveram seu quinhão. O trabalho nesses imensos empreendimentos prosseguiu no século XIV e ainda mais além, mas já não eram o principal foco de arte. Cumpre recordar que o mundo sofrera grandes transformações durante esse período. Em meados do século XII, quando o estilo gótico começou a se desenvolver, a Europa ainda era um continente escassamente povoado de camponeses, com mosteiros e castelos de barões como principais centros de poder e instrução. A ambição dos grandes bispados de terem poderosas catedrais próprias que funcionassem como sés episcopais foi a primeira indicação do despertar de um orgulho cívico dos burgos e cidades. Mas, cento e cinqüenta anos depois, essas cidades haviam-se convertido em centros formigantes de comércio, cujos burgueses se sentiam cada vez mais independentes do poder da Igreja e dos senhores feudais. Os próprios nobres já não viviam uma vida de torva segregação em seus castelos fortificados, preferindo mudar-se para as cidades com seu conforto e luxo requintado, para aí exibirem sua riqueza nas cortes dos poderosos. Podemos fazer uma idéia muito nítida do que era a vida no século XIV se lembrarmos as obras de Chaucer, com seus cavaleiros e gentis-homens, escudeiros, frades e artesãos. Já não era o mundo das Cruzadas e daqueles modelos de cavalaria que nos acodem à mente quando contemplamos as estátuas dos fundadores de Naumburgo (fig. 132). Nunca é bom generalizar demais a respeito de períodos e estilos. Há sempre exceções e exemplos que não se ajustam a qualquer generalização. Mas, com essa ressalva, poderemos dizer que o gosto do século XIV se inclinava mais para o refinado do que para o grandioso.

Isso é exemplificado pela arquitetura do período. Na Inglaterra, distinguimos entre o estilo gótico puro das primeiras catedrais, que é conhecido como *Inglês Primitivo,* e os desenvolvimentos ulteriores dessas formas, conhecidos como *Estilo Decorado,* O nome indica a mudança de gosto. Os construtores góticos do século XIV já não se contentavam com os claros e majestosos contornos das catedrais anteriores. Gostavam de mostrar sua habilidade na decoração e nos rendilhados complicados. A janela oeste da Catedral de Exeter é um exemplo típico desse estilo (fig. 140).

As igrejas não mais constituíam as principais tarefas dos arquitetos. Nas cidades prósperas e em

contínua expansão, muitos edifícios tiveram que ser projetados e construídos: municipalidades, sedes de corporações, universidades, palácios, pontes e portas de cidades. Um dos mais célebres e característicos edifícios desse gênero é o Palácio Ducal de Veneza (fig. 141), que foi começado no século XIV, quando o poder e a prosperidade da cidade estavam no auge. Mostra que esse desenvolvimento posterior do estilo gótico, apesar de todo o seu deleite em ornamentos e rendilhados, ainda era capaz de realizar seu próprio efeito de grandeza.

141. Palácio dos Doges de Veneza. *Iniciado em 1309*





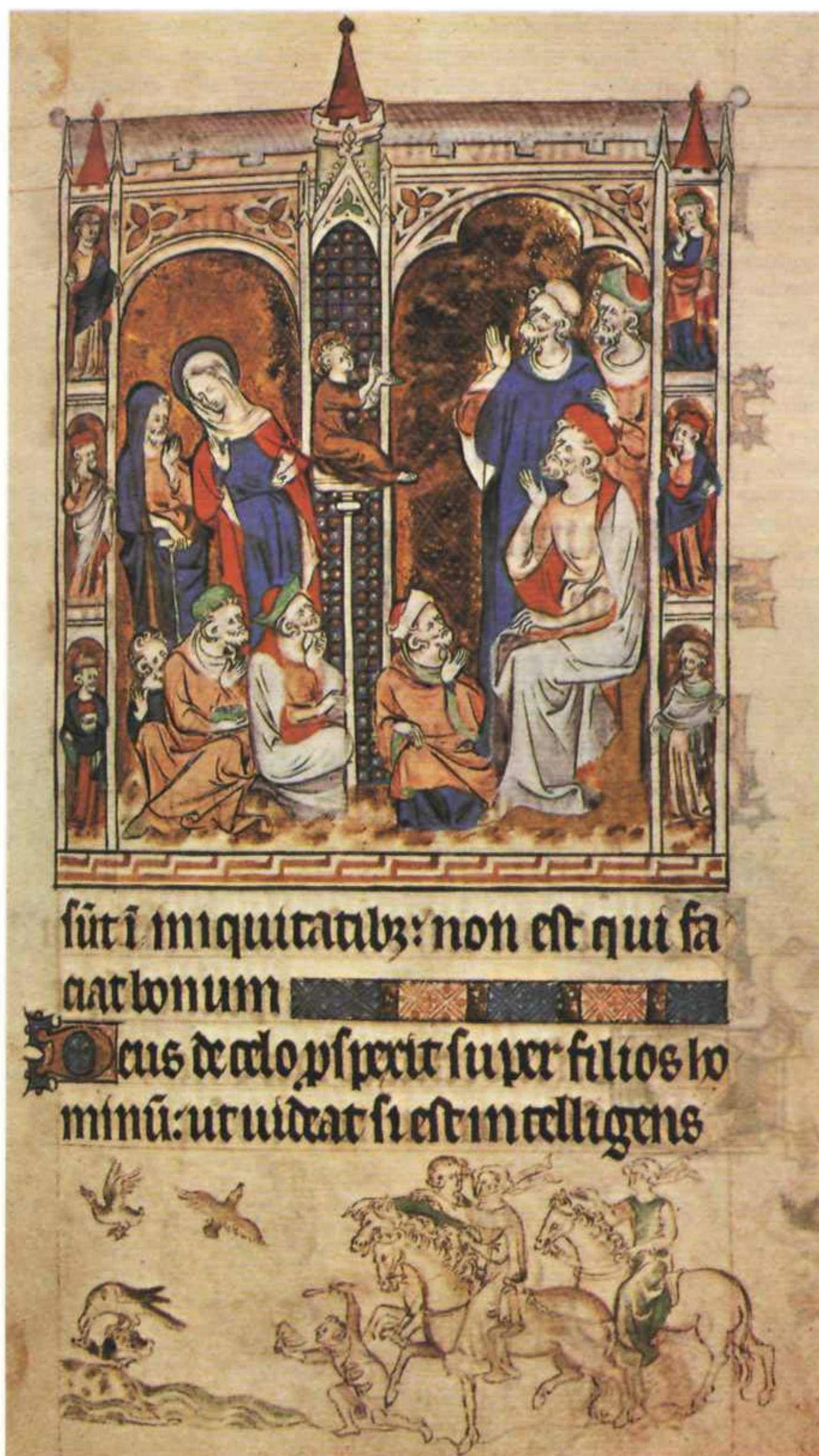
142. A Virgem e o Menino. *Estátua de prata inaugurada por Joan de Evreux em 1339. Paris, Louvre*

As obras mais características de escultura no século XIV talvez não sejam as de pedra, que ainda eram feitas em grande número para as igrejas do período, mas os trabalhos menores em metais preciosos ou marfim, em que os artífices do período sobressaíram. A fig. 142 mostra uma pequena estátua de prata da Virgem feita por um ourives em 1339. Obras desse gênero não se destinavam ao culto público. Pelo contrário, era para serem colocadas na capela de um palácio e para as orações particulares. Não pretendiam proclamar uma verdade em solene distanciamento, como as estátuas das grandes catedrais, mas excitar amor e ternura. O ourives de Paris estava pensando na Virgem como verdadeira mãe, e no Cristo como uma verdadeira criança, estendendo Sua mão para o rosto de Sua mãe. Teve o cuidado de evitar qualquer impressão de rigidez. Foi por isso que imprimiu à figura uma leve curvatura — a Virgem apóia o braço na anca para sustentar o Menino e a cabeça inclina-se para Ele. Assim, o corpo todo parece balançar ligeiramente numa curva suave, lembrando um S, e os artistas góticos do período gostavam muito desse tema. De fato, o artista que fez essa estátua não inventou provavelmente a postura peculiar de Nossa Senhora nem o motivo da criança brincando com ela. Nessas coisas, ele estava acompanhando a tendência geral da moda. A sua contribuição pessoal reside no acabamento requintado de todos os detalhes, na beleza das mãos, as pequenas pregas dos braços do Menino, a maravilhosa superfície de prata e esmalte e, finalmente, mas não de somenos importância, a proporção exata da estátua, com sua pequena e graciosa cabeça sobre um corpo longo e esguio. Nada há de casual nessas obras dos grandes artesãos góticos. Detalhes como o manto que pende do braço direito revelam o infinito cuidado do artista em compô-lo segundo linhas graciosas e melodiosas. Jamais poderemos fazer justiça a essas obras se apenas passarmos por elas em nossos museus, dedicando-lhes apenas um rápido olhar de relance. Elas foram feitas para serem apreciadas por verdadeiros entendidos e guardadas como peças dignas de devoção.

O amor dos pintores do século XIV por detalhes graciosos e delicados é visto em manuscritos iluminados tão famosos quanto o Saltério inglês conhecido como o "Saltério da Rainha Mary". A fig. 143 mostra o Cristo no Templo, conversando com os doutos escribas. Tiveram que pô-Lo num tamborete alto e vemo-Lo explicando alguns pontos de doutrina com o gesto característico usado pelos artistas medievais quando queriam desenhar um professor. Os escribas judeus erguem as mãos em atitudes de espanto e admiração reverente, o mesmo acontecendo com os pais de Jesus, que acabam de entrar em cena e olham um para o outro maravilhados. O método de contar a história ainda é um tanto irreal. O artista, evidentemente, ainda não ouvira falar da descoberta de Giotto do método de montar uma

cena de modo a insuflar-lhe vida. Jesus, que tinha doze anos nessa época, segundo a Bíblia nos conta, ê minúsculo em comparação com os adultos, e não há qualquer tentativa, por parte do artista, para nos dar uma idéia do espaço entre as figuras. Além disso, podemos ver que todos os rostos estão mais ou menos desenhados de acordo com uma única e simples forma — sobrolhos curvos, bocas descaídas, cabelo e barba encaracolados. A surpresa é maior se olharmos para a parte inferior da mesma página e virmos que outra cena foi acrescentada, a qual nada tem a ver com o texto sagrado. É um tema recolhido da vida cotidiana da época, a caça aos patos com um falcão. Para grande deleite do homem e da mulher a cavalo, e do menino à frente deles, o falcão acaba de apanhar um pato, enquanto outros dois voam espavoridos. O artista pode não ter olhado para autênticos meninos de doze anos quando pintou a cena de cima; mas olhou indubitavelmente para falcões e patos de verdade quando pintou a cena de baixo. Talvez ele tivesse excessiva reverência pela narrativa bíblica para introduzir nela a sua observação da vida real. Por isso preferiu manter as duas coisas separadas: o modo claramente simbólico de contar uma história com gestos facilmente legíveis e sem detalhes que distraiam; e, à margem da página, uma fatia de vida real que nos recorda, uma vez mais, ser esse o século de Chaucer. Somente no decorrer do século XIV é que os dois elementos dessa arte, a narrativa graciosa e a observação fiel, se conjugaram gradualmente. Ê possível que isso não acontecesse tão cedo sem a influência da arte italiana.

Na Itália, particularmente em Florença, a arte de Giotto modificara toda a concepção de pintura. A velha maneira bizantina pareceu subitamente rígida e superada. Contudo, seria errôneo imaginar que a arte italiana separou-se do resto da Europa de um dia para o outro. Pelo contrário. As idéias de Giotto ganharam influência nos países ao norte dos Alpes, ao passo



143. Cristo no Templo; caçada com falcão. *Página do Saltério da Rainha Mary, pintado na Inglaterra por volta de 1310. Londres, Museu Britânico*

que os ideais dos pintores góticos do Norte também começaram a ter efeito sobre os mestres meridionais. Foi particularmente em Siena, outra cidade toscaria e grande rival de Florença, que o gosto e o estilo desses artistas do Norte causaram uma impressão muito profunda. Os pintores de Siena não romperam com a anterior tradição bizantina de um modo tão abrupto e revolucionário quanto Giotto em Florença. O seu grande mestre da geração de Giotto. Duccio, tentou — e fê-lo com êxito — insuflar nova vida às antigas formas bizantinas, em vez de as rejeitar inteiramente. O painel para um altar reproduzido na fig. 144 foi obra de dois mestres mais jovens da escola de Duccio: Simone Martini (1285?-1344) e Lippo Memmi (falecido em 1347?). Mostra em que grau os ideais e a atmosfera geral do século XIV tinham sido absorvidos pela arte de Siena. A pintura representa a Anunciação — o momento em que o Arcanjo Gabriel chega do Céu para saudar a Virgem, e podemos ler as palavras que saem de sua boca: *"Ave gratia plena"*. Em sua mão esquerda segura um ramo de oliveira, símbolo da paz; a mão direita está erguida, como se ele estivesse prestes a falar. A Virgem estava lendo. A aparição do anjo colheu-a de surpresa. Ela encolhe-se num movimento de temor e humildade, enquanto olha para o mensageiro do Céu. Entre os dois está um vaso com açucenas, símbolo de virgindade, e no alto do arco ogivado central vemos a pomba, símbolo do Espírito Santo, cercada de querubins de



144. SIMONE MARTINI e LIPPO MEMMI: A Anunciação. *Pintada em 1333 para um altar na Catedral de Siena. Florença, Uffizi*

quatro asas. Esses mestres compartilhavam da predileção dos artistas franceses e ingleses das figs. 142 e 143 por formas delicadas e um estado de espírito lírico. Compraziam-se nas curvas suaves das roupagens fluentes e na graça sutil dos corpos delgados. Toda a pintura se assemelha, de fato, a um preciso trabalho de ourives, com suas figuras destacando-se de um fundo dourado, tão habilmente organizado que forma um padrão admirável. Não nos cansamos de admirar o modo como essas figuras são encaixadas no complicado formato do painel; a maneira como as asas do anjo são enquadradas pelo arco ogivado da esquerda, e a figura da Virgem se retrai para ficar emoldurada pelo arco da direita, enquanto que o espaço vazio entre as duas figuras é preenchido pelo vaso e a pomba que paira acima dele. Os pintores tinham aprendido essa arte de ajustar as figuras a um padrão através da **tradição** medieval. Tivemos antes ocasião de admirar o processo pelo qual os artistas medievais dispunham os símbolos das histórias sagradas de forma a obterem um arranjo satisfatório. Mas sabemos que procederam assim por ignorarem o formato e as proporções reais das coisas e esquecerem completa-mente problemas de espaço. Não era esse o método dos artistas de Siena. Talvez achemos suas figuras um pouco estranhas, com seus olhos oblíquos e bocas curvadas. Mas bastará examinarmos alguns detalhes para ver que os ensinamentos de Giotto não tinham, em absoluto, caído em poço sem fundo. O vaso é um vaso real, num chão real de pedra, e podemos dizer exatamente onde ele se encontra em relação ao anjo e à Virgem. O banco onde a Virgem está sentada é um banco de verdade, recuando em direção ao plano de fundo, e o livro que ela segura não é apenas o símbolo de um livro, mas um genuíno livro de orações, com luz incidindo sobre ele e com sombra entre as páginas, o que deve ter sido estudado pelo artista com base num livro de orações em seu gabinete de trabalho.

Giotto foi contemporâneo do grande poeta florentino Dante, que o menciona na *Divina Comédia*. Simone Martini, o mestre da fig. 144, foi amigo de Petrarca, o maior poeta italiano da geração seguinte. A fama de Petrarca assenta hoje, principalmente, nos numerosos sonetos de amor que escreveu para Laura, Por eles sabemos que Simone Martini pintou um retrato de Laura que Petrarca tinha em alto apreço. Recordemos que os retratos, em nossa atual acepção, não existiram na Idade Média e que os artistas se contentavam em usar qualquer figura convencional de homem ou mulher e em escrever no quadro o nome da pessoa que ele pretendia representar. Lamentavelmente, o retrato de Laura por Simone Martini perdeu-se e não sabemos até que ponto seria realmente um retrato. Sabemos, porém, que esse artista e outros mestres do século **XIV** pintaram copiando da natureza, e que a arte retratista se desenvolveu durante esse período. Talvez o modo como Simone Martini olhava a natureza e observava pormenores tivesse algo a ver com isso, pois os artistas da Europa dispunham de ampla oportunidade de aprenderem através de suas realizações. Tal como o próprio Petrarca, Simone Martini passou muitos anos na corte do Papa, que nessa época não estava em Roma e sim em Avinhão, no Sul da França. A França ainda era o centro da Europa, e as idéias e estilos franceses tinham grande influência em toda parte. A Alemanha era governada por uma família do Luxemburgo que tinha sua residência em Praga. Há uma série maravilhosa de bustos que datam desse período (entre 1379 e 1386) na catedral de Praga. Representam benfeitores da igreja e servem assim ao mesmo propósito que as figuras dos



145. PETER PARLER, O MOÇO: *Auto-retrato na Catedral de Praga. Entre 1379 e 1386*

"fundadores" de Naumburgo (fig. 132, p. 145). Mas agora não há por que duvidar. São retratos autênticos, pois a série inclui bustos de contemporâneos, entre os quais um do próprio artista encarregado de os fazer, Peter Parler, o Moço, o que é, segundo todas as probabilidades, o primeiro auto-retrato autêntico de um artista por nós conhecido (fig. 145).

A Boêmia tornou-se um dos centros através do qual essa influência, oriunda da Itália e da França, se espalhou mais rapidamente. Os seus contatos chegaram à Inglaterra, onde Ricardo II casara com Ana da Boêmia. A Inglaterra tinha comércio com a Borgonha. A Europa ou, pelo menos, a Europa da Igreja Latina, era ainda uma vasta unidade. Artistas e idéias circulavam livremente de um centro para outro e ninguém pensava em rejeitar uma realização por ser "estrangeira". O estilo que surgiu desse intercâmbio, em fins do século XIV, é conhecido entre os historiadores como o "Estilo Internacional". Um maravilhoso exemplo dele na Inglaterra, possivelmente pintado por um mestre francês para um rei inglês, é o chamado "díptico de Wilton" (fig. 146). É para nós interessante por muitas razões, inclusive o fato de registrar também as feições de uma personagem histórica real, que não é outra senão o infeliz marido de Ana da Boêmia: o Rei Ricardo II. Vemo-lo ajoelhado em oração, enquanto S. João Batista e dois santos padroeiros da família real parecem recomendá-lo à Santa Virgem, a quem vemos num prado florido do Paraíso, cercada de anjos de radiosa beleza que ostentam a insígnia do rei, o cervo branco com galhos de ouro. O Menino Jesus, lépido e vivaz, inclina-se para frente, como se abençoasse ou desse as boas-vindas ao rei e lhe assegurasse que suas orações foram ouvidas. Talvez algo da antiga atitude mágica em relação à imagem ainda sobreviva no costume dos "retratos de doadores", para nos lembrar a tenacidade dessas crenças que encontramos no próprio berço da arte. Quem poderá dizer se o doador não se sentiria um pouco tranqüilizado, em meio às agruras da vida, na qual seu próprio papel talvez nem sempre fosse muito virtuoso, ao saber que em alguma igreja ou capela tranqüila exista algo de si mesmo — um retrato aí colocado através da habilidade de um artista, onde estava sempre na companhia de santos e anjos, e nunca parava de rezar?

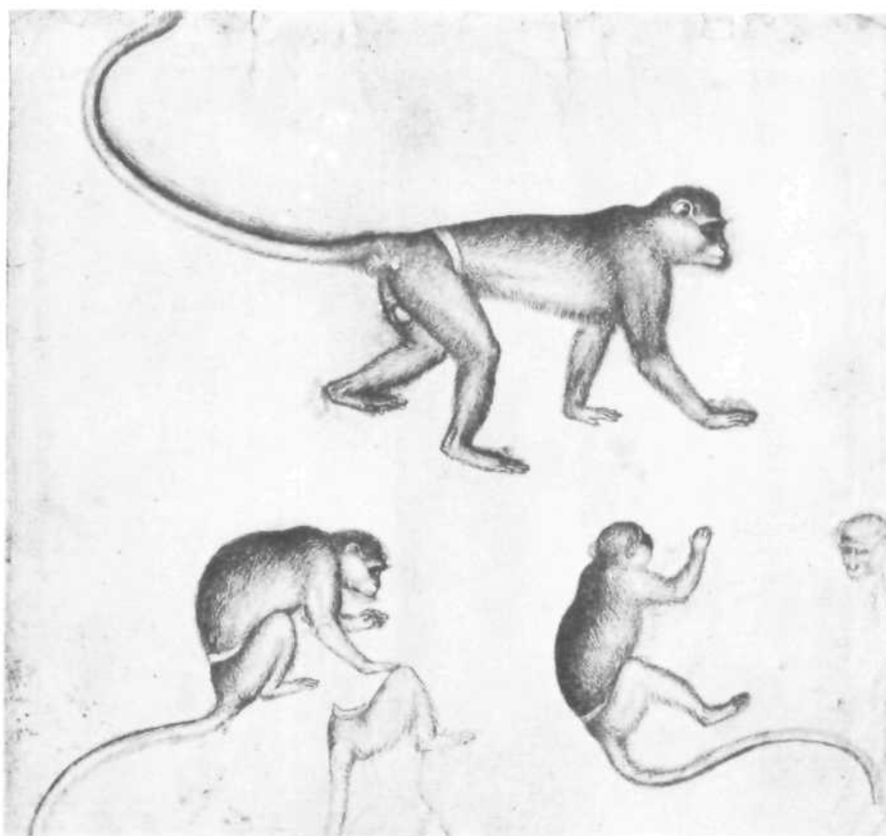
É fácil ver como a arte do díptico de Wilton está ligada às obras que discutimos antes, como tem com elas em comum o gosto pelas belas e delicadas linhas, pelos motivos graciosos e requintados. O modo como a Virgem toca o pé do Menino Jesus e os gestos dos anjos, com suas mãos longas e esguias, recordam-nos figuras que vimos antes. Vemos, uma vez mais, como o artista provou sua habilidade no uso do escorço, por exemplo, na postura do anjo ajoelhado do lado esquerdo do painel, e como se compraz em fazer uso de estudos do natural nas muitas espécies de flores que adornam o paraíso de sua imaginação.

Os artistas do Estilo Internacional aplicaram a mesma capacidade de observação e o mesmo prazer em coisas belas e delicadas sempre que retrataram o mundo à sua volta. Tinha sido costume da Idade Média ilustrar calendários com quadros das diversas ocupações características dos sucessivos meses: sementeira, caça, colheita ele. Um calendário agregado a um Livro de Horas que um rico duque borgonhês tinha encomendado à oficina dos irmãos

146. S. João Batista, Santo Eduardo, o Confessor, e Santo Edmundo, recomendam Ricardo II ao Menino Jesus. *O Díptico de Wilton, cerca de 1400. Londres, National Gallery*



Limbourg (fig. 148) mostra-nos como essas imagens inspiradas na vida real tinham adquirido animação e acuidade de observação, a partir da época do Saltério da Rainha Mary (fig. 143). A miniatura representa os festejos anuais da primavera celebrados pelos cortesãos. Eles cavalgam através de um bosque; alegres são suas roupas e atavios, com grinaldas de raminhos e flores. Podemos ver como o pintor se deleitou no espetáculo de bonitas donzelas em trajes elegantes, e como lhe agradou transportar para a sua página toda essa pompa colorida. Uma vez mais, podemos pensar em Chaucer e seus peregrinos; pois o nosso artista deu-se também ao trabalho de distinguir os diferentes tipos, tão engenhosamente que quase nos parece ouvir seu falatório jovial. O quadro foi provavelmente pintado com uma lente de aumento e deve ser estudado com a mesma carinhosa atenção. Todos os primorosos detalhes que o artista reuniu nessa página se combinam para formar um quadro que parece quase uma cena tirada da vida real. Quase, mas não totalmente; pois quando notamos que o artista fechou o fundo com uma espécie de cortina de árvores, para além da qual vemos os detalhes de um vasto castelo, apercebemo-nos de que o que ele nos oferece não é uma cena real transposta da natureza para o quadro. A sua arte parece tão distante do modo simbólico de contar uma história, usado por pintores anteriores, que é preciso fazer um esforço para se perceber que ele não foi capaz de representar o espaço em que suas figuras se movimentam, e que logrou obter essa ilusão de realidade principalmente através de sua desvelada atenção ao detalhe. Suas árvores não



147. PISANELLO: Macaco. *Folha de um caderno de esboços. Cerca de 1430. Paris, Louvre*



148. PAUL e JEAN DE LIMBOURG: Maio. *Página do Livro de Horas pintado para o Duque de Berry, cerca de 1410. Chantilly, Musée Condé*

são árvores reais pintadas de um modelo natural, mas renques de árvores simbólicas, enfileiradas uma atrás da outra, e até os rostos humanos ainda são desenvolvidos mais ou menos a partir de uma única e encantadora fórmula. Não obstante, o seu interesse por todo o esplendor e alegria da vida real que o rodeia mostra que suas idéias acerca das finalidades da pintura eram muito diferentes das dos artistas do início da Idade Média. O interesse deslocou-se gradualmente da melhor maneira de contar uma história sagrada, tão clara e impressionantemente quanto possível, para os métodos de representação de um fragmento da natureza da maneira mais fiel possível. Já vimos que os dois ideais não se chocam necessariamente. Era possível, sem dúvida, colocar esse conhecimento recém-adquirido da natureza a serviço da arte religiosa, como tinham feito os mestres do século XIV, e como outros mestres iriam fazer depois deles; mas, para o artista, a tarefa tinha, não obstante, mudado. Antes, era treino suficiente aprender as antigas formas para representar as principais figuras da História Sagrada, e aplicar esse conhecimento a combinações sempre novas. Agora, o oficio do artista incluía uma habilidade diferente. Ele tinha que ser capaz de fazer estudos da natureza e transferi-los para seus quadros. Começou por usar um livro de esboços e organizar um repertório de esboços que incluía raros e belos exemplares de plantas e animais. O que fora uma exceção no caso de Matthew Paris (fig. 134, p. 148), cedo passou a ser a regra. Um desenho como o da fig. 147, feito por Pisanello (1397?-1455?), artista do Norte da Itália, apenas uns vinte anos depois da miniatura de Limbourg. prova como esse hábito levou os artistas a estudarem um animal vivo com profundo interesse. O público que via as obras do artista começou a julgá-las pela habilidade com que a natureza era retratada e pela riqueza de pormenores atraentes que o artista conseguia incluir em seus quadros. Os artistas, entretanto, queriam ir mais além. Já não se contentavam com o domínio recém-adquirido de pintar detalhes tais como flores ou animais copiados do natural: queriam explorar as leis da percepção visual e adquirir suficientes conhecimentos do corpo humano para incluí-lo em suas estátuas e pinturas, como os gregos e romanos haviam feito. Uma vez que seus interesses enveredaram por esse caminho, a arte medieval podia realmente considerar-se no fim. Chegamos ao período usualmente conhecido como a Renascença.



149. Um escultor trabalhando. *Um dos relevos de* ANDREA PISANO no *"Campanile" florentino. Cerca de 1340*